



تاریخ

جمالیات

سعد احمد رفیق

قلا ت پبلشرز



سعید احمد نسیق

مارمخ جمالیات



پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

قلافت پبلشرز۔ مستونگ کوئٹہ

جلد حقوق دائمی بحق پبلشرز محفوظ



۱۹۶۲ء

سال اشاعت

۱۰۰۰

نقد اد

۲۱/۰۰

قیمت

ناشر: زمردین بھٹہ قلات پبلشرز مستونگ کوئٹہ

اسلامیہ پریس کوئٹہ

مطبوعہ

رشید آرٹسٹ

سرورق

محمد عارف

کتابت

انتساب

جناب سید موسیٰ

Σ

نام

قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں

بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️❤️

9

فہرس

ابواب	عنوانات	صفحہ
۱	پیش لفظ	۱۱
۱	یونانی مفکرین (۱) فلاطون (۱)	۱۴
۲	ارسطو	۲۱
۳	یونانی مفکرین (۲) ارسطو کے بعد	۶۰
۴	قرن وسطی	۷۶
۵	نشاۃ الثانیہ	۸۸
۶	دور جدید میں جمالیات کی ابتدا	۱۰۴
۷	عقلیت	۱۱۶
۸	تجربیت	۱۳۱
۹	فرانس میں جمالیاتی افکار	۱۴۹
۱۰	اطالیہ میں جمالیاتی افکار	۱۶۶
۱۱	کانرٹ اور شکر	۱۷۹
۱۲	رومانیت	۱۹۹
۱۳	تصویریت (۱)	۲۱۷
۱۴	تصویریت (۲)	۲۴۰
۱۵	حقیقت	۲۶۲
۱۶	فن برائے فن	۲۸۰

۲۹۸	اخلاقی نظریات	۱۷
۳۱۳	نفسیات اور جمالیات	۱۸
۳۲۲	تحلیل نفسی	۱۹
۳۲۷	فن اور کھیل	۲۰
۳۵۰	ہم احساسی اور ہم گدازی	۲۱
۳۶۲	اظہاریت	۲۲
۳۷۷	تجرباتی جمالیات	۲۳
۳۹۲	جمالیاتی مسائل اور علم النفس کی روشنی میں ان کا حل	۲۴
۴۰۴	نظریۂ علم النفس	۲۵
۴۱۳	جدید نظریات	۲۶
۴۳۷	اصطلاحات (اردو سے انگریزی)	
	اسماء الرجال	
	کتابیات	



پیش لفظ

جمالیات کے موضوع پر اردو میں کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ بہر حال اس ضمن میں اردو کو بالکل تہی دامن بھی نہیں کہا جاسکتا۔ چند کتابیں تو کلیتہً اس موضوع ہی پر ہیں، ان کے علاوہ مقالات اور مضامین کے مختلف مجموعوں اور اعلیٰ ادبی رسالوں کے بعض مقالات میں بھی اس مضمون کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی گئی ہے۔ تاریخ جمالیات پر بھی جہاں تک مجھے علم ہے، اردو میں دو کتابیں موجود ہیں۔ ایک مختصر لیکن اعلیٰ پایہ کی اور دوسری جو حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ نسبتاً ضخیم بہر حال میں اپنی اس "تاریخ جمالیات" کو پیش کرتے ہوئے کسی معذرت کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ ایک موضوع پر مختلف مصنفین اپنے خیالات کا اظہار کیا ہی کرتے ہیں اور مختلف کتابیں شائع ہوا ہی کرتی ہیں، اور خاص طور پر جب کہ موضوع بھی وسیع ہو اور جمالیات یقیناً ایک ایسا ہی موضوع ہے۔

حسن اور فن پر بحث تو بہت قدیم ہے لیکن اس علم کو علوم کی صف میں باقاعدہ جگہ پائے ہوئے ابھی دو صدیوں سے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ بائیں کارٹن وہ پہلا مصنف ہے جس نے اٹھارویں صدی کے وسط میں اس عنوان کے تحت ایک کتاب رقم کی۔ اور اس کے بعد یہ لفظ نہ صرف علمی دنیا میں مقبول عام ہو گیا، بلکہ اس عرصہ میں

اس علم نے بہت سی ارتقائی منازل بھی طے کر لی ہیں۔ اداس اب تو اس نے عمرانی اور معیاری علوم کی صف اول میں جگہ حاصل کر لی ہے۔

آج سے تقریباً دس بارہ سال پہلے راقم الحروف نے ایک مضمون ”جالیاتی تجربہ“ تحریر کیا تھا۔ اس کے بعد بھی حسن اور فن کے مختلف پہلوؤں پر مضامین شائع ہوتے رہے، لیکن ہمیشہ یہ خیال دامن گیر رہا کہ جب تک تاریخ جالیات پر پوری نظر نہ ہو، جالیات کے کسی بھی پہلو کے ساتھ انصاف کرنا ناممکن ہے۔ یہ کتاب اسی خیال کی عملی شکل ہے۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ اس تمام عرصہ میں میری تمام توجہ اسی مضمون اور موضوع کی طرف مبذول رہی، کیونکہ اس عرصہ میں دو کتابوں ”مسلمانوں کا نظام تعلیم“ اور ”اقبال کا نظریہ اخلاق“ کے علاوہ بہت سے مضامین بھی لکھے گئے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ زیادہ توجہ اسی موضوع کی طرف رہی۔ اور آخر اب یہ کتاب قارئین کی خدمت میں پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔ اس کتاب کے چند ابواب اس سے پہلے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں، لیکن نظر ثانی کرتے ہوئے ان میں کچھ اضافہ اور ترمیم و تیسرے کردی گئی ہے۔ رسائل میں شائع ہوتے ہوئے ان کی صورت ایک اکائی کی تھی، لیکن اب ان کی حیثیت، کل کے مختلف اجزاء کی ہے۔

اس کتاب میں صرف مغربی مفکرین اور مکاتیب نگار گزریہ جوشہ لایا گیا ہے۔ اس کا یہ برگزہ مطلب نہیں کہ اس موضوع پر مغرب کے نگارین نے غور و خوض کیا ہے، اور مشرق میں اس موضوع پر کچھ کام نہیں ہوا۔ علم کسی ایک خاص زمانہ یا خطہ زمین کی میراث نہیں، اسے زبان و مکان میں

مقید نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہی طور پر اس طرح کی تقسیم نہ صرف جائز بلکہ ضروری ہے۔ تاکہ موضوع زیر بحث کو پوری طرح سمجھا جاسکے۔ مشرق میں اس موضوع پر جو کچھ کام آنا ہے وہ مغرب میں کئے گئے کام کے مقابلہ میں کسی طرح کم نہیں، لیکن چونکہ موجودہ کتاب میں ہمارا مطالعہ صرف مغربی مفکرین تک محدود ہے، اس لئے یہاں مشرقی مفکرین کو زیر بحث نہیں لایا گیا ہے۔

جہاں تک اس کتاب کو مختلف ابواب میں تقسیم کرنے کا تعلق ہے اس کے متعلق عرض ہے کہ اس ضمن میں راقم الحروف کے سامنے کئی راہیں تھیں۔ سب سے آسان طریقہ تو یہ تھا کہ ہر مفکر کو الگ الگ پیش کر دیا جاتا۔ لیکن اس طرح یہ کتاب اکائیوں کا مجموعہ تو بن جاتی، لیکن اسے ایک کل کی حیثیت حاصل نہ ہو سکتی تھی۔ اس طریقہ سے ایک مفکر کے خیالات کو سہ ہدی نبھائی شکل ہو جاتا، کیونکہ کسی مفکر کے نظریات صرف اسی وقت پوری طرح سمجھے جاسکتے ہیں جب ایک طرف اس مکتبہ فکر کے دوسرے مفکرین کے نظریات پیش نظر ہوں۔ اور دوسری طرف دوسرے مکاتیب فکر کے خیالات بھی سامنے ہوں۔ علاوہ ازیں اس طرح فکر کی ارتقائی شکل بھی نظر کے سامنے نہ آسکے۔ دوسرا طریقہ تھا کہ ایک ایک مفکر کے نظریات کو تاریخی لحاظ سے ایک ایک دور و ابواب میں پیش کیا جاتا لیکن اس صورت ایک بار میں مختلف نظریات ہو جاتے اور ایک نظر پر مختلف ابواب میں منتشر ہو جاتے اور کسی مفکر یا نظریہ کو سمجھنے میں خاصی وقت پیش آتی۔ ایک اور طریقہ یہ بھی ہو سکتا تھا کہ ہر صدی یا زمانہ کے لئے ایک ایک دور و ابواب بن کر دیئے جاتے، لیکن اس طریقہ میں بھی وہی وقتیں پیش آتیں جن کی

حرف دوسرے طریقہ کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔
 ایک طریقہ اور تھا کہ مختلف مفکرین کے خیالات اور نظریات میں
 باہم مشترک نکات کو عامل کیا جائے اور اس طرح مختلف طریقوں فکر
 میں ان کی جماعت بندی کی جائے۔ اور ان مختلف مکاتیب فکر
 کو مختلف ابواب میں پیش کیا جائے۔ لیکن اس طریقہ میں یہ وقت پیش
 تھی کہ جمالیات میں دور جدید سے پہلے مختلف مکاتیب فکر اس قدر
 واضح نہیں جس قدر بعض دوسرے علوم مثلاً علم الاخلاق میں کہ
 جہاں یونانیوں سے لے کر موجودہ دور تک ایک مکتبہ فکر کو بتدریج پیش
 کیا جا سکتا ہے۔ جمالیات میں دور جدید سے پہلے بھی واضح طور پر
 مختلف مکاتیب فکر نہیں ملتے، مختلف مکاتیب فکر صرف دور جدید میں
 ملتے ہیں۔ اس لئے صرف اس طریقہ پر بھی عمل پیرا ہونا مشکل تھا۔ تاہم
 دور جدید سے پہلے مختلف ممالک یا مختلف زمانہ کے مفکرین کو یکجا
 پیش کیا گیا ہے اور دور جدید میں مختلف مکاتیب فکر الگ الگ
 ابواب میں۔ قدرتی طور پر ایک ملک یا ایک زمانہ کے مفکرین کے
 نظریات میں بہت سے مشترک نکات ملتے ہیں۔ اس لئے دور جدید
 سے پہلے ایک ملک یا دور کے مفکرین کو یکجا پیش کرنا کچھ ایسا نامناسب
 بھی نہیں ہے۔

اس کتاب میں موجودہ دور کے مکاتیب فکر پر خاص طور سے
 توجہ دی گئی ہے اور انہیں پیش کرنے میں خصوصی محنت اور تحقیق سے
 کام لیا گیا ہے۔ انیسویں صدی تک کے مفکرین اور نظریات کے متعلق
 مواد ملنا نسبتاً آسان ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے مفکرین کے نظریات

کا تجربہ کننا اور مختلف مکاتیب نگار میں ان کی جماعت بندی کرنا اس قدر سناں کام نہ تھا۔ بہر حال اس ضمن میں قلماءِ حروف نے اپنی پہلی کوشش کی ہے اور امید ہے کہ موجودہ دور کے نگارین کے نظریات کو سمجھنے میں زیادہ وقت پیش نہیں آئے گی۔

اس کتاب کے آخر میں کتابیات میں جن کتابوں کے ہم پیش کئے گئے ہیں سو صرف وہ کتابیں ہیں جن سے مصنف نے حقیقتاً استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ بھی بہت سی کتب اہمہ سائل سے استفادہ کیا گیا ہے لیکن ان سب کا اظہار سیکار طوالت کا باعث ہوتا۔ ہمارے انہیں کتابیات میں پیش نہیں کیا گیا ہے۔ میں ان تمام مصنفین اور مؤلفین کا تہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں جن کے رشحاتِ قلم سے خوش رہی کرنے کی میں نے سادہ حاصل کی۔

کوڑے جیسے وہ افتادہ مقام پر کتابوں کی فزائی ایک پیچیدہ مسئلہ تھا۔ لیکن میں جناب اے۔ رحیم لائبریری بنجاب یونیورسٹی کمانڈر ہوں، جنہوں نے ہر طرح کی مدد فرمائی۔ آپ لائبریری سے نہ صرف مطلوبہ کتب بھیجے رہے۔ بلکہ اس موضوع پر لائبریری سے عمدہ سے عمدہ کتابیں منتخب کر کے بھی ارسال فرماتے رہے اور اس طرح ایک علم دوست مہربان کی احانت سے کتابوں کی فزائی میں مجھے زیادہ پریشانی کا سامنا نہ کرنا پڑا۔

میں گورنمنٹ کالج کوڑے کے ان ساتھیوں اور دوستوں کا بھی موزن ہوں جنہوں نے اس کتاب کی تیار ہی میں سہولتیں مہرے مدد کی۔ ہر خیر رشید احمد، سپرنٹنڈنٹ کالج سٹوڈنٹ، پروفیسر علی صدیقی، پروفیسر

گورنمنٹ کالج، فورٹ ریشمین اور سید خلیل احمد پرنسپل گورنمنٹ کالج
کوئٹہ خاص طور پر میرے شکریہ کے مستحق ہیں جن کے مشوروں اور ہدایتوں
نے ہر ہر قدم پر میری رہنمائی اور مدد کی۔ اور اس کتاب کو اس قابل
بنایا کہ اسے تاریخین کی خدمت میں پیش کیا جاسکے۔

زمرہ حسین صاحب، مالک قلات سپیشلز، کا شکریہ ادا کرنا بھی میں اپنا
فرض سمجھتا ہوں کہ جن کی کوششوں سے یہ کتاب نہ صرف زیور طبع سے آراستہ
ہوئی، بلکہ جن کے تقاضوں نے اس کتاب کو پایہ تکمیل تک پہنچایا، وگرنہ
یہ نامعلوم اسے ختم کرنے میں ابھی کتنا عرصہ اور صرف ہو جاتا۔

لورالائی ۱۹۶۶ء سید محمد رفیق

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب :
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

باب

یونانی مفکرین (افلاطون تک)

یونانیوں میں افلاطون وہ پہلا مفکر ہے جس نے فن اور حسن پر باقاعدہ علمی طور پر بحث کی۔ اگرچہ اس نے اس موضوع پر کوئی الگ تصنیف پیش نہیں کی، لیکن اس کے مختلف مکالمات میں جمالیات کے ان دونوں موضوعات اور اصول تنقید پر مفصل بحث موجود ہے اور اس طرح ہم اسے جمالیات اور تنقید کا مؤسس قرار دے سکتے ہیں۔ افلاطون سے پہلے ان موضوعات پر اشارہ تو کافی مواد مل جاتا ہے لیکن مفصل طور پر نظریاتی بحث کہیں نہیں ملتی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ سقراط سے پہلے مفکرین کی زیادہ تر توجہ طبیعیاتی اور کچھ حد تک مابعد الطبیعیاتی مسائل کی طرف تھی۔ سقراط وہ پہلا عظیم مفکر ہے جس نے فلسفہ کا رخ عمرانی اور نفسیاتی مسائل کی طرف کیا۔ بہر حال اس سے پہلے ان موضوعات پر زینوفینس (۵۷۰ - ۴۸۰ ق م) انکساگورس (۵۰۰ - ۴۳۰ ق م) اور جورجیس (۴۸۰ - ۴۰۵ ق م) کے یہاں کچھ اشارے ضرور ملتے ہیں۔ افلاطون اپنی مشہور کتاب جمہوریت میں سب فلسفہ اور شاعری کی تعلیم عداوت کا ذکر کرتا ہے تو غالباً اس کے ذہن میں زینوفینس اور انکساگورس کے شاعری کے متعلق وہ متضاد نظریات ہونگے جو انہوں نے پیش کئے ہیں۔ زینوفینس اخلاقی نقطہ نگاہ سے شاعری پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے ہومر ایک ہزار قبل مسیح، اور ہیسوڈ (آٹھویں صدی قبل مسیح) نے دیوتاؤں سے

وہ تمام باتیں منسوب کر دی ہیں جو انسانوں میں موجب شرم اور باعث عار ہیں۔ انفلان نے بھی زنیو فنیس کی طرح ہومراور دوسرے یونانی شعرا پر یہی الزام عائد کیا ہے اس کے برعکس انکساگورس اور تھکی گی نینر کے خیال میں شاعری، اخلاقی اور علمی صداقتوں کو مجازاً اور تمثیلاً پیش کرتی ہے۔ جو رحبیس کے لحاظ سے المیہ وہ شاعری ہے جس کا مقصد ان سامعین اور ناظرین کو جو فنی تخلیق کے جادو سے متاثر ہونے کے لئے تیار ہوں، حلقہ پہنچانا اور ترغیب دینا ہے اور ان کے دل میں شاعر کے پیش کردہ کرداروں کی قسمت پہچانہ رحیم و تحیر پیدا کرنا ہے۔ کیا تعجب ہے کہ جو رحبیس کے یہ خیالات بعد میں ارسطو کے نظریۃ المیہ پر اثر انداز ہوئے ہوں اور ارسطو نے جو رحبیس سے استفادہ کیا ہو۔

منکرین کے علاوہ شاعروں اور تمثیل نگاروں کے یہاں بھی ہمیں نظریۃ فن اور حسن ہر کچھ اشائے مل جاتے ہیں۔ مثلاً ہومراور ہیسوڈ کے یہاں ہمیں اپنی ابتدائی شکل میں یہ نظریۃ ملتا ہے کہ شاعری اور فنون لطیفہ کا انحصار الہام اور وجدان پر ہے، جو وہی اور قدرتی عطیہ ہے نہ کہ اکتسابی ہو مراہنی دونوں مشہور نظریوں، ایلیڈ اور ادیلیسی کے شروع میں شاعری کی دلیری سے ملتی ہے کہ اسے روحانی فیضان اور وجدان عطا فرما، تاکہ وہ اشیاء کی حقیقتوں تک پہنچ سکے اور انہیں بیان کر سکے۔ اسی طرح ہیسوڈ بھی "دیوتاؤں کا نسب نامہ" کے دیباچہ میں اس بات کا ذکر کرتا ہے کہ کس طرح شاعری کی دلیری نے آسمانی نغمہ کی روح اس میں بھونکی۔ الہام اور وجدان کے اس نظریے کو افلاطون نے ترقی دی۔ زمانہ مابعد اور خاص طور پر رومانیت پسندوں میں تو یہ نظریہ بہت زیادہ مقبول ہوا اور ابھی تک بھی کبھی کبھی اور کہیں کہیں اس نظریے کی موافقت یہ آواز بلند ہوتی ہے کہ ہومرفن میں انتباس حقیقت کا قائل ہے۔ ایلیڈ میں وہ ایک ڈھال پر فنیس لٹس کے بندے ہوئے سنہری نقش کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے "بل کے نیچے زمین کا رنگ کچھ ایسا سیاہی مائل تھا جیسا کہ بل چلی ہوئی زمین کا ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ سب سونے

کام تھا۔ یہ فن کا ایک اعلیٰ نمونہ تھا۔ کام سونے کا تھا۔ لیکن فنکار نے حقیقت کو اس طرح پیش کیا تھا کہ اس پر کسی اور شے کا التباس ہوتا تھا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہومر اس التباس کو فن میں نہ صرف جائز سمجھتا ہے بلکہ ایک لازمی جزو قرار دیتا ہے۔ شاعری اور موسیقی کے متعلق ہومر کے خیالات اس کی دوسری نظم 'اوڈیسی' میں ملتے ہیں۔ ہومر کہتا ہے "اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے، کسی اور کو نہیں دی۔ کیونکہ جس انداز سے وہ چاہے اسی انداز سے گائے گا۔ اس معین کو خوش کر سکتا ہے" ہومر کے اس جملے میں ہمیں یہ تنقیدی اشارے ملتے ہیں کہ "شاعر نے مطرب کو مقدس قرار دیا ہے اور گانے کو ایک خداوند نعمت قرار دیا ہے اور گیت گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو"۔ ہومر شاعری کے لئے صداقت کو بھی ضروری خیال کرتا ہے "اگر تو مجھے یہ کہانی، سچ سچ سناؤ گائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہرت نہ ملے گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہر عطا کیا ہے"۔ (۵۲۲-۵۳۰ ق م) جی صلاحیت خداوند کا قائل ہے اور ان لوگوں کو جنہیں قدرت کی طرف سے علم عطا ہوا ہے ان سے بہتر سمجھتا ہے جو اپنی کوشش سے علم حاصل کرتے ہیں۔ تکنیک کے متعلق وہ اپنے خیالات کو ان الفاظ میں پیش کرتا ہے "وہ ماہر تراشتا جن کے ذریعہ مقصد جلد از جلد حاصل ہو جائے"۔ زیادہ سے زیادہ طالب کو کم سے کم الفاظ میں ادا کرنا۔ شاعری کے مقصد کے متعلق بھی ان شعر نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جیسا کہ عرض کیا چکا ہے، ہومر اس کا مقصد خط آخری سمجھتا ہے۔ لیکن اس کے برخلاف ہیسیوڈ یوتاؤں کے پیغام کی تبلیغ اور ترسیل۔

یونانی ڈرامہ نگاروں کے یہاں بھی ہمیں کچھ تنقیدی اشارے ملتے ہیں۔ ارسٹوفیس (۴۸۵-۴۰۵ ق م) نے اپنے ڈرامے 'مینڈک' میں مکالمے کی صورت میں یوری پلے ڈیز (۴۸۵-۴۰۵ ق م) اور اسکائی لس (۵۲۵-۵۰۵ ق م) کے متضاد نظریات پیش کئے

ہیں۔ یورپی پے ڈیز حقیقت اور عام انسانوں کی زبان اور غور و فکر کو ڈرامے کے لئے ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کا نقطہ نظر بالکل انادہی ہے۔ اس ڈرامے میں ارسٹوفینس نے اس سے یہ مکالمات ادا کرائے ہیں "میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چنی ہیں" "میں نے فن کے ساتھ بحث مباحثے اور غور و فکر کو شامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں اور پھر اپنے گھر مل کا کاروبار اچھی طرح چلائیں۔"

زبان کے متعلق وہ کہتا ہے "میں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دوں گا۔ وہ نظریہ ہے جسے بعد میں ورڈسورٹھ اور ٹالسٹائی نے پوری طرح پیش کیا۔ انہوں نے فن میں آسان زبان اور عوام کے جذبات اور خیالات کی ترجمانی پر زور دیا ہے ارسطو کم از کم روزمرہ کی آسان زبان کے متعلق یورپی پے ڈیز سے متفق نہیں بلکہ اس ضمن میں وہ کچھ حد تک اسکائی لس کا مہم جو ہے جس کے لحاظ سے شاعری اور ڈرامے کی زبان عام بول چال سے مختلف ہونی چاہیے۔ یہ دونوں تیشیل نگار اس مسئلے پر بھی مختلف نظریات پیش کرتے ہیں کہ "ایک شاعر کس خاص بنا پر مدح و ثنا کا مستحق ہے" "یورپی پے ڈیز کے خیال میں "اگر اس کا فن حقیقت پر مبنی ہو اور اس کی رائے صائب ہو" لیکن اسکائی لس اسے اپنی ذاتی پسند کا معاملہ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے "جسے بھلا دل پسند کرے میں تو اس کی تعریف کروں گا" ارسٹوفینس نے اپنے ڈراموں میں فن اور تنقید کے متعلق اپنے خیالات کو بھی پیش کیا ہے۔ وہ فن اور شاعری کا مقصد تعلیم و تربیت قرار دیتا ہے "اساتذہ کو بچوں سے جو نسبت ہے وہی نسبت شاعر کو نوجوانوں سے ہے" بعض مرتبہ وہ اخلاقی نقطہ نظر بھی پیش کرتا ہے۔ وہ اپنے ڈرامے "بابل" میں سقراط پر تنقید کرتے ہوئے اسے ایک ایسا نیم حکیم قرار دیتا ہے جس کی تعلیم، نظم و نسق کو تہ دہالا کرنے کی وجہ سے۔

جہاں تک جمالیات کے دوسرے موضوعات حسن کا تعلق ہے، سقراط سے پہلے یونانی مفکرین نے اس مسئلے کی طرف کوئی خاص توجہ نہ دی تھی۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ یونانیوں کے لئے من حیث القوم حسن ایک اعلیٰ قدر بلکہ قدر بالذات تھا۔ قدرتی مناظر اور فنون لطیفہ کی ترقی نے انہیں حسن کا پرستار بنا دیا تھا۔ آزادی کے بعد جس قدر کہ وہ سب زیادہ مداح تھے وہ حسن تھا۔ لیکن حسن کیا ہے۔ اس کے متعلق ان کے یہاں نظریاتی بحث زیادہ نہیں ملتی۔ وہ عام طور پر صداقت حسن اور خیر کو بہت حد تک ہم معنی الفاظ قرار دیتے تھے۔ حسن کو ایک طرف وہ خیر سے متعلق سمجھتے تھے اور دوسری طرف افادہ سے۔ سقراط، افلاطون اور ارسطو نے حسن کے متعلق جو نظریات پیش کئے ہیں وہ انہیں خیالات کی ارتقا میں شکلیں ہیں جو اس وقت یونان میں مقبول تھے۔

یونانیوں کے نزدیک فن حقیقت کا پرئو ہے۔ فن کی کامیابی کا انحصار حقیقت کی صحیح عکاسی پر ہے۔ جمالیاتی قدر حسن کا وجود اس صحیح عکاسی پر ہے۔ لیکن اگر ایک خاص حقیقت خیر کے متافی ہو تو کیا اس کی عکاسی بھی خیر کی ضامن ہے؟ اور کیا حقیقت کو اعلیٰ تر بنانے کے لئے تخیل کے ذریعے اس میں رد و بدل جائز ہے؟ یہ وہ سوالات تھے جن کے متعلق ابھی تک ان کے ذہن میں واضح جوابات موجود نہ تھے۔ بلکہ انہوں نے ان مسائل پر غور و فکر بھی زیادہ نہ کیا تھا۔ ان میں سے بعض مفکرین مثلاً انکساگورس، تخیل اور رمزدکنیہ کے بھی قائل تھے۔ لیکن اس زمانے کے دوسرے مفکرین عام طور پر ان کی اہمیت کے زیادہ قائل نہ تھے۔ اور انہیں فن کے لئے ضروری نہ سمجھتے تھے۔ اگر حسن، فطرت کا عکس پیش کرنے میں پوشیدہ ہے تو پھر ان چیزوں کی زیادہ ضرورت انہیں رہتی۔ علاوہ ازیں اس کا تعلق صرف صورت اور ہیئت سے رہ جاتا ہے، اور مواد کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے وہ حسن کو وحدت فی الکثرت میں پوشیدہ سمجھتے تھے۔ اور مناسب ہم آہنگی کو حسن کے اجزائے ترکیبی مانتے تھے۔ اور یہ

تمام صفات ہیئت سے متعلق ہوتی ہیں نہ کہ مواد سے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے وہ حسن کو کافی وسیع معنی میں استعمال کرتے تھے اور اسے نہ صرف صداقت سے متعلق بلکہ ہم معنی قرار دیتے تھے۔ اور اس طرح وہ مواد کی اہمیت کے بھی منکر نہ تھے۔

سقراط (۴۷۰ ق م - ۳۹۹ ق م) کی کوئی تصنیف ہم تک نہیں پہنچی۔ شاید اس نے باقاعدہ طور پر کوئی کتاب لکھی ہی نہ ہو یا اگر لکھی ہو تو وہ زمانے کے ہاتھوں تلف ہو گئی ہو، بہر حال تا حال ہم اس کی کسی بھی تصنیف سے محروم ہیں۔ عام طور پر ہم افلاطون کے ابتدائی مکالمات کو سقراط کے نظریات کا حامل سمجھتے ہیں۔ اور بعد کے مکالمات کو خود افلاطون کے نظریات کا افلاطون اس قدر بڑا انسان نہ سمجھتا تھا۔ سقراط تھا۔ سقراط کے برابر اور کوئی انسان آہی اب سکتا ہے، لیکن اس کے عظیم مفکر ہونے میں تو کوئی شک ہی نہیں۔ افلاطون کے مکالمات میں سقراط کے نظریات تلاش کرنا دونوں کے ساتھ کچھ نا انصافی ہے علاوہ ازیں افلاطون کے مکالمات میں حسن اور فن کے متعلق جو نظریات پیش کئے گئے ہیں ان میں خیالات کا ایک ایسا ارتقا موجود ہے کہ انہیں دو حصوں میں تقسیم کرنا ناممکن ہے۔ اس لئے ان تمام خامیوں کے باوجود جو سقراط کے دوسرے سوانح نگار زینوفون (۴۳۰-۳۵۵ ق م) کی کتاب "یورا بیل" میں موجود ہیں، بہتر یہی ہے کہ ہم سقراط کے نظریہ فن اور حسن کے متعلق اپنے آپ کو صرف اس کتاب تک محدود رکھیں۔ سقراط کے ساتھ یہ بھی نا انصافی تھی کہ اس کے نظریات زینوفون جیسے ورزش، سپر و شکارا اور جانوروں کے شائق کے ذریعے ہم تک پہنچیں اور ہم افلاطون کو چھوڑ کر اپنے آپ کو صرف اس کے بیانات تک محدود کر لیں لیکن غالباً اس سے بہتر ہے کہ سقراط اور افلاطون کے نظریات کو ملا دیا جائے۔ یا افلاطون کے خیالات کو سقراط کے نظریات بنا کر پیش کیا جائے۔

سقراط حقیقتاً ایک معلم الاخلاق تھا۔ اس کے خیال میں اعلیٰ ترین قدر خیر ہے۔ ذات خداوندی تک کو وہ "الخیر" سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اخلاقیات میں اس کا نقطہ نظر

افادت کا سہولت سے جوڑ دینا اور وہ خیر کو افادہ کے پیمانے سے ناپتا ہے۔ لیکن اس کے یہاں اس لفظ کے معنی محدود نہیں ہیں، وہ اسے بہت وسیع معنی میں استعمال کرتا ہے اور اس سے روح کی ابدی رفعت اور عظمت مراد لیتا ہے۔ جس کا حصول صرف خیر کے ذریعے ممکن ہے اس کے لحاظ سے حقیقی حسن صرف اعلیٰ کردار میں ہے۔ صرف اعلیٰ کردار، حسن اور خیر کا پیکر ہوتا ہے۔ وہ انسانی زندگی کو صرف خیر کی بنیادوں پر استوار کرنا چاہتا ہے اور اسی لئے وہ حسن کو وہ اعلیٰ درجہ اور بلند مرتبہ عطا نہیں کرتا جس کا حسن حقیقت منقضی ہے۔ وہ حسن کو خیر کی طرح افادہ کے نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ 'میمورا بیل' میں ارشی پس سفاط سے استفسار کرتا ہے کہ کیا وہ بھی کسی شے کو حسین و جمیل تصور کرتا ہے۔ سفاط اس سوال کا جواب مثبت میں دیتا ہے اور کہتا ہے کہ حسین اشیاء ایک دوسری سے مختلف ہو سکتی ہیں۔ ایک خوبصورت ڈھال جس کا مقصد وار کو روکنا ہے، وار کرنے والے دوزار یعنی خوبصورت نیزے سے یقینی طور پر مختلف ہوگی۔ ارشی پس جواباً سوال کرتا ہے کہ اس طرح تو حسن بھی خیر سے مشابہ ہے (حسن بھی خیر کی طرح افادہ سے متعین ہوتا ہے) سفاط اس طنز کو خندہ پیشانی سے قبول کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جو چیز حسین ہوگی وہ افادہ کے لحاظ سے خیر بھی ہوگی۔ کوڑا اٹھانے کی ایک کرن جو اپنے مقصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی ہے، خوبصورت ہو سکتی ہے۔ لیکن سونے کی ایک ڈھال جس سے اس کا مقصد حاصل نہیں ہو سکتا، بدصورت کہلائے گی۔ وہ تمام چیزیں جو اپنا مقصد پورا کرتی ہیں، خوبصورت اور اچھی ہیں اور اگر وہ اپنا مقصد پورا نہ کریں تو بدصورت اور بری ہیں نہ ایک مکان کی خوبصورتی کا دار مدار اس کے آرام دہ ہونے پر ہے وہ جس قدر آرام دہ ہے۔ اسی قدر خوبصورت ہے۔ اس کے لحاظ سے کسی ایسی شے میں دلچسپی لینا جس کا کوئی مقصد نہ ہو غلط ہے

کیونکہ حسن کا وجود بغیر مقصد کے ممکن ہی نہیں بلکہ حسن تو افادہ ہی کی بنا پر حسن ہے اور جب افادہ، حسن اور خیر موجود نہیں تو دلچسپی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سقراط بے عرفانہ ذوق و شوق کا قائل نہیں۔ ہمارے لحاظ سے یہ نظر یہ قابل قبول نہیں۔ حسن میں افادیت ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ لیکن حسن کے لئے اس شرط کو لازمی قرار دینے اور حسن کو افادہ اور خیر تک محدود کر دینے سے اتفاق ممکن نہیں۔ حسن کی تخلیق کرنا اور اس سے حظ حاصل کرنا یہ خود وہ اعلیٰ قدریں ہیں کہ حسن کو ان کے سوا دوسری خارجی اقدار کی ضرورت نہیں۔ حسین شے اور حسین تخلیق میں ہماری دلچسپی صرف حسن کی وجہ سے ہوتی ہے۔ تخلیقی اور جذباتی طور پر ہم اس وقت اس مقام پر پہنچتے ہیں جہاں ہمارے لئے حسن اور صرف حسن موجود ہوتا ہے۔ حسن کے سوا اور کسی چیز کا خیال نہیں آتا۔ دوسری تمام اقدار ہمارے ذہن سے فراموش ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ حسن، افادہ سے متضاد، مختلف یا غیر متعلق قدر ہے۔ اور دونوں کا یکجا وجود ممکن نہیں۔ حسن اور افادہ کی بحث کا تو یہ موقع نہیں بہر حال اتنا ضرور عرض کرنا ہے کہ یہ دونوں اقدار نہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں اور نہ ہی ایک دوسرے سے منقطع۔ افادہ حسن، خیر اور صداقت یہ تمام اقدار ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں اور ان میں سے ہر ایک میں دوسری تمام اقدار موجود ہوتی ہیں۔

متقدمین کی طرح سقراط بھی بہت حد تک فن کو حقیقت کی نقل اور پر تو ہی سمجھتا ہے اور چونکہ فنکار کے لئے حقیقت کی صحیح عکاسی ممکن نہیں اس لئے اس کا فن کبھی بھی اس عزت و توقیر کا مدعی نہیں ہو سکتا جو ہمارے دل میں حقیقت اور فطرت کی طرف سے ہے۔ لیکن نقل اور عکس کا سوال تو ضرور۔ سرنی اشیاء تک محدود ہے۔ کیا فنکار صرف مرنی اشیاء کی نقل پیش کرتا ہے؟ کیا غیر مرنی اشیاء مثلاً انسانی احساسات و جذبات کو پیش نہیں کیا جاسکتا؟ سقراط اس آخر سوال کا جواب منفی میں نہیں مثبت میں دیتا ہے۔

اس کے خیال میں احساسات و جذبات کا اظہار انسانی چہرہ اور خصوصاً آنکھوں کے ذریعے کیا جاسکتا ہے۔ سقراط کا یہ جواب کئی لحاظ سے قابلِ غور ہے۔ یہاں فن کو حسنِ نقی نہیں سمجھا گیا ہے بلکہ فنکار کے خیال کے ذریعے اس چیز کو پیش کرنے کا جواز موجود ہے جو وہ آنکھ سے نہیں دیکھتا۔ یہ نقطہ اب تک کمالِ رسوخ معنی میں تخلیق ہے۔ علاوہ انہی سقراط پہلا مفکر ہے جو باری تجربہ اظہار کی اہمیت کی طرف مبذول کراتا ہے۔ موجودہ زمانے میں اظہاریت کے نظریے کو بہت حاصل ہے۔ اس سے کون واقف نہیں۔ اطالیہ کا مشہور فنکار کر دچے اس سرے کا سب سے بڑا ترجمان ہے اور اس نظریے کو اس قدر قبول بنانے میں سب سے زیادہ غالباً اسی کی تصانیف کا حصہ ہے۔ کر دچے افلاطون سے پہلے ہمیشہ علم کے جوابات کے وجود کا قائل نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اگر کر دچے ہی نے قدرِ نظریے دیکھا جانتے اور حسنِ ذوق کو اظہار میں لیا جلدی تو افلاطون سے پہلے سقراط کو جواب دینے کی یہی اصول کو پیش کرنے والا ماننا پڑتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ افلاطون نے بہتر اور مفصل طریقے سے جواب دیا تو مسألی پر بحث کی ہے۔ لیکن جس مفکر نے ان مسألی کو پیش کیا ہے وہ چنانچہ ابتدائی شکل ہی میں یہی وہ سقراط ہے۔ افلاطون نے ان مباحث کو آگے بڑھایا اور اسطون نے انہیں ایک علم کی شکل دے دی۔ سقراط کے لحاظ سے حسن اپنی مکمل صورت میں ایک شے میں نہیں ملتا۔ وہ جزوی طور پر ہر جگہ موجود ہے۔ لیکن اسے دیکھنے اور پہننے کے لئے محض ادراک کافی نہیں۔ فنکار صرف ادراک کے ذریعے نہ تو حسن کو پاسکتا ہے اور نہ پیش کر سکتا ہے۔ اس کے لئے گہری نظر کی ضرورت ہے۔ اس گہری نظر میں کیا کیا چیزیں ضروری ہیں۔ اس کے متعلق ہمیں سقراط کے یہاں کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ بہر حال سقراط کا یہ نظریہ اس وقت کے عام نظریہ نقل سے بہت آگے ہے۔ جس کی رو سے حسن صرف نقل اور عکاسی میں پوشیدہ تھا۔ سقراط کے نظریے میں اور حسن کو نہ کہا جاسکتا ہے اور نہ ہی صحیح لیکن اسے غلط

کبناجی ٹھیک نہیں۔ وہ ادھر اور نہ اُنکا ضرور ہے۔ مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے جمالیات کے متعلق کچھ ایسے نکات پیش کئے ہیں جن میں کافی صداقت پوشیدہ ہے۔ اور جنہیں بعد کے مفکرین نے واضح طور پر پیش کیا ہے۔

افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ ق م) یونانی مفکرین بلکہ مفکرین مابین افلاطون کا درجہ بہت بلند ہے۔ اس نے ارسطو کی طرح مختلف علوم کی باتاواہ منطقی تقسیم تو نہیں کی، لیکن مختلف علوم کے اکثر مسائل پر نہیں اس نے مکالماتی یا خیالی ہے۔ اس کے نظریات، اکثر مفکرین کی اس ایک باتاواہ ارتقا ہے جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ ہیں اس کے مختلف مکالمات میں منتشر طور پر ملتے ہیں۔ لیکن اُن کا دورہ اس کے وہ نظریات مشہور ہیں اور جن میں غلام طور پر اس نے اپنی مشہور تصنیف "جمہوریت" کے ابواب دوم، سوم اور خصوصاً باب دوم میں پیش کئے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال ہوتا ہے کہ افلاطون "فن" کی عظمت کا منکر ہے۔ وہ شاعری کو نقالی سمجھتا ہے اور حقیقت سے تین درجہ دور شاعری کو اپنی "بیاست" میں رہنے کی اجازت نہیں دیتا۔ موسیقی کو تو خیر لیکن مصوری کو تو شاعری سے بھی زیادہ بُرا سمجھتا ہے۔ ہمارا مقصد ان خیالات کو صرف الزامات بتا کر غلط ثابت کرنا ہے۔ اور غلط طریقے سے ان کی تائید کرنی ہے بلکہ فن اور فن کے متعلق افلاطون کے یہ خیالات اس کے مختلف مکالمات میں ملتے ہیں اور ان میں ہمیشہ کر دیتا ہے تاکہ ان کے صحیح نظریات تک پہنچنے اور انہیں سمجھنے میں مدد مل سکے۔

جہاں تک فن کا تعلق ہے افلاطون نے سب سے زیادہ شاعری پر بحث کی ہے اور اس کے بارے میں موقیفی، مصوری، خطابت اور قصہ گوئی وغیرہ۔ شروع کے مکالمات میں اس نے اور آئی اوان میں وہ شاعری کو ان کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ شاعر کے کلام کو شاعری کی دلیلیں کا پیغام سمجھتا ہے۔ اور شاعر کو پینامبر کا مرتبہ دیتا ہے۔ وہ اپنے بحث میں اس میں جذب کی چار قسمیں قرار دیتا ہے۔ (۱) پیغمبری

۱۲۔ شاعری اور (م) عشق۔ تیسری قسم کے جذب یعنی شاعری کے متعلق وہ کھتا ہے۔
 جذب کی تیسری قسم ان لوگوں سے متعلق ہے جن پر شاعری کی دلیول کا سایہ ہے۔
 یہ دلیول ان کی لطیف اور خوشیزہ روحوں کو اپنی حفاظت میں لے لیتی ہیں اور فیضان
 سماوی کی وساطت سے ان میں جذبہ شاعری کو بیدار کر دیتی ہیں۔ لیکن وہ شخص
 جس کی روح پر ان دلیول کے جنون کا سایہ نہیں پڑا، اس خیال میں نکتہ شاعری کی قدر
 بارگاہ تک پہنچ جاتا ہے کہ وہ اپنے فن کی وساطت سے اس معبد میں داخل ہو سکے گا
 میں تمہیں یقین دلاتا ہوں کہ اسے اور اس کی شاعری کو کبھی شربت ہادیابی حاصل نہیں
 ہو سکتا۔ اپنے دوسرے مکالمے 'آئی او ان' میں بھی افلاطون اسی قسم کے خیالات کو
 پیش کرتا ہے۔ شاعری کی دلیول سب سے پہلے کچھ لوگوں کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے بعد ان
 اشخاص سے جو روحانی طور پر فیضیاب ہو چکے ہیں، دوسرے اشخاص سلسلہ بہ سلسلہ
 متاثر ہوتے ہیں۔ شعراء اپنی نظمیں اپنے فن کی بدولت نہیں کہتے بلکہ اس لئے کہ ان
 پر دلیول کا سایہ ہوتا ہے۔ اور وہ ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ وہ صرف ان
 چیزوں کے بیان پر قادر ہوتے ہیں جن پر شاعری کی دلیول ان کو ابھارتی ہیں۔ جب
 ان کو یہ وجدان حاصل ہوتا ہے تو مختلف شعراء مختلف اصناف میں شعر کہتے ہیں۔ اور
 ان میں سے جس شخص کو ایک خاص صنف کا سایہ ہوگا، وہ دوسری صنف میں شعر
 کہنے پر قادر نہیں ہوتا۔ کیونکہ شاعر فی صلا حیت کی بدولت شعر نہیں کہتا۔ خدا شاعر
 کے اذنان کو چھین لیتا ہے اور ان کو اپنے کار پر وارز کی حیثیت سے استعمال کرتا ہے
 بالکل اسی طرح جس طرح کہ وہ اولیا اور عیوب کے ذہن کو استعمال کرتا ہے۔ تاکہ
 سامعین اچھی طرح سمجھ لیں کہ وہ اپنے طور پر باتیں نہیں کر رہے بلکہ وہ یہ اعلیٰ اشعار

غیر شعری طور پر کہتے ہیں کہ چونکہ خدا بذات خود متکلم ہوتا ہے۔ اور ان شعراء کے ذریعے وہ ہم سے ہم کلام ہوتا ہے۔

فیدروس میں افلاطون شاعری اور دوسرے فنون لطیفہ میں صداقت پر بھی زور دیتا ہے۔ اور اگر شعر کا کلام صداقت پر مبنی ہو تو وہ انہیں فلسفی کا لقب دینے کے لئے تیار ہے۔ اگر ان کی تصنیفات حقیقت و صداقت پر مبنی ہوں۔ اور جب ان کی آزمائش کو پہلے تو وہ اس ثبوت اور حیرانہ پیش کر سکیں۔۔۔۔۔ تو انہیں نہ صرف شاعر۔ خطیب اور قانون دان کہا جائے گا بلکہ وہ ایک اعلیٰ تر لقب کے مستحق ہیں۔ ایسا خطاب جو ان کی زندگی کے سنجیدہ مشاغل کے شایان شان ہو۔۔۔۔۔ عاقل تو میں انہیں نہیں کہوں گا۔ کیوں کہ یہ ایک مقدس لفظ ہے۔ جو صرف خدا کی صفت ہے۔ لیکن مجاہد علم و دانش یا فلسفی ان کے لئے معقول اور موزوں لقب ہو گا۔

اپنے کانٹے سمجھنا میں افلاطون شاعر کو اس سے بھی بڑا مرتبہ دیتا ہے۔ یہاں وہ شاعر کو خالق اور شاعری کو تخلیق قرار دیتا ہے۔ اور اس کے بعد وہ کہتا ہے "سب سے پہلے وہ ایک شاعر ہے۔۔۔۔۔ نہ صرف شاعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ ہے۔ اگر وہ شاعر نہ ہوتا تو بھلا شاعری کا سرچشمہ کیسے بن سکتا اسی کے فیض سے شاعر حقیقی طور پر شاعر بنتا ہے چاہے اس سے پہلے وہ اس نعمت سے بالکل ہی محروم کیوں نہ ہو اس سے ثابت ہوتا ہے کہ عشق کا دیوتا شاعر ہے۔ اور تمام فنون لطیفہ اسی کے فیض پر قائم ہیں۔ اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ تمام جاندار اسی کے آفریدہ ہیں کیا تمام چیزیں اسی کی عقل و دانش کا کرشمہ نہیں۔ اور جہاں تک فنکار کا تعلق ہے ان میں سے صرف وہی شہرت کے مالک بنتے ہیں جنہیں اس کا فیضان حاصل ہوتا ہے۔ اور جو اس

دلاتا ہے فیضیاب نہیں ہوتے۔ وہ تاریکیوں میں بھٹکتے رہتے ہیں۔ حسن کی محبت سے اصرار
میں ہر خیر اند غوثی کی خوبوئی ہے۔

اسی کالمے میں افلاطون سقراط کی زبان سے ڈیوٹی ما کے الفاظ ادا کرتا ہے۔
”تمام آفرینش اللہ عدم سے وجود میں آتا شاعری یا تخلیق ہے اور تمام فنون کے طریقہ کار
تخلیقی ہوتے ہیں۔ اور تمام فنون کی تخلیق کرنے والے خالق یا شاعر ہیں۔“

ریاست کے علاوہ جس کالمے میں افلاطون نے شاعری کے خلاف کچھ کہا ہے وہ
بحر جنس ہے۔ اس کالمے میں افلاطون کے لحاظ سے حقیقی اور اعلیٰ فنون کا اصل مقصد انسان
کی اعلیٰ اقدار کو پیش کرنا ہے۔ اور دوسرے فنون صرف حظ آفرینی کا سامان بہم پہنچاتے
ہیں۔ حظ مستحسن بھی ہو سکتا ہے اور غیر مستحسن بھی لیکن یہ دوسری قسم کے فنون اخلاق کی نوعیت
کا خیال کے بغیر صرف خط اور سرت کو اپنا مقصد بنا لیتے ہیں۔ اور اعلیٰ اقدار کو پس پشت ڈال
دیتے ہیں۔ اس قسم کے خط آفرین فنون ترہ شاعری کی مختلف اصناف کو شامل کرتا ہے۔
یہاں تک کہ وہ یونیوں کے نزدیک سب سے اعلیٰ صنف یعنی المیہ کے متعلق سوال کرتا ہے
کہ ”جہاں تک المیہ کی داری ہے۔ اس مقدس اور جلیل القدر مہم سے کیا تعلق ہے؟ اس کی
آرزوئیں اور آہنگیں کیا ہیں؟ کیا اس کی تمام تر غرض و غاقت اور متنا تماشائیوں کی محض
خط آفرینی نہیں؟ کیا وہ غیر مستحسن خط سے برسرِ پیکار ہوتی ہے۔ ادا ان لطیف معائب کو پیش کرنے
سے انکار کر دیتی ہے؟ کیا یہ بہ رضا و رغبت الفاظ اور گیتوں میں خوش آئند لیکن ناکارہ اور قوی
کا اظہار نہیں کرتی؟ اس کی سیرت کے متعلق تمہارا کیا خیال ہے؟“ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اگر
افلاطون شاعری کو احترام کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کا مقصد حظ آفرینی بھی سمجھتا
ہے لیکن اعلیٰ قسم کا خط نہیں بلکہ ادنیٰ قسم کا اور اس بنا پر وہ المیہ تک پہنچتا ہے۔

اب آئیے اس کی مشہور تصنیف 'ریاست' کی طرف۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ افلاطون نے 'ریاست' کے ابواب دوم، سوم اور دہم میں فن کے متعلق اپنے نظریات پیش کئے ہیں یہاں اس کا انداز کچھ مختلف معلوم ہوتا ہے حقیقت یہ ہے کہ شروع میں افلاطون مختلف فنون کی وقعت اور اہمیت کا زبردست قائل تھا۔ کیونکہ وہ اپنے شروع کے مکالمات میں فنون لطیفہ پر فنی اور جمالیاتی اصولوں کے پیش نظر بحث کرتا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اس کے نظریات میں کچھ تبدیلی ہوتی جاتی ہے اور 'ریاست' کے دسویں باب میں یہ تبدیلی نسبتاً زیادہ واضح ہو جاتی ہے۔ کیونکہ یہاں وہ فنون کو اخلاقی، تعلیمی اور عینی معیار سے جانتا ہے۔ اس کے نظریات میں یہ تبدیلی آہستہ آہستہ آتی ہے اور اسی بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون کے نظریات میں ہمیں ایک ارتقاء ملتا ہے یہاں ہمیں اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ 'نیدرس' اور 'پوزیم' وغیرہ میں وہ شاعری پر فنی اور معیاری نقطہ نظر سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے کہ اعلیٰ شاعری کس قدر اہمیت اور وقعت کی مالک ہے۔ لیکن 'ریاست' میں اس کا نقطہ نگاہ مختلف ہو جاتا ہے۔ 'ریاست' میں وہ اپنی عینی ریاست کے لئے ایک دستور پیش کر رہا ہے۔ یہاں اسے شاعری، قصہ گوئی اور مصوری وغیرہ سے بے حیثیت فنون لطیفہ کے بحث نہیں بلکہ وہ انہیں تعلیم دینے اور اخلاق کو بہتر بنانے کا ایک ذریعہ سمجھتا ہے۔ اور پھر اس مقصد کے پیش نظر وہ دیکھتا ہے کہ کس طرح کی شاعری قابل قبول ہے اور کس قسم کے شاعروں کو وہ اپنی ریاست میں رہنے یا نہ رہنے کی اجازت دے سکتا ہے۔ یہاں افلاطون فنون لطیفہ کے لئے پھر صداقت اور حقیقت کو ایک بنیادی صفت قرار دیتا ہے۔ اور کسی شاعر اور قصہ گو کو اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ کوئی ایسی چیز پیش کریں جس کی بنیادیں صداقت پر استوار نہ ہوں۔ وہ ہر پر اسی نقطہ نظر سے تنقید کرتا ہے کہ وہ کبھی خدا کو شر کی علت قرار دیتا ہے اور کبھی دیوتاؤں کو بھیس بدل کر کر تے ہوئے

نہ ہونا۔ لہذا حقیقت کے باطل خلاف سب کیونکہ خدا نہ شر کی علت ہے اور نہ

یہ بھی بتادیں گے کہ قانونی پابندیوں کے باعث اس جیسے شخص کی ہماری ریاست میں کوئی جگہ نہیں۔ ہم اسے مقدس خوشبوؤں سے معطر کر کے اور اس کے سر پر ادن کے گجرے بجا کر اسے کسی اور شہر کو روانہ کر دیں گے۔ اس مکالمے کے پیش نظر یہ سمجھا جاتا ہے کہ افلاطون شاعر کو اپنی ریاست سے شہر بدر کر رہا ہے۔ حالانکہ ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقتاً ایسا نہیں۔ وہ شاعر کو نہیں بلکہ ایک خاص قسم کے شاعر کو شہر بدر کر رہا ہے، وہ شاعر جس کی شاعری غنائیہ اور رزمیہ نہیں بلکہ تمثیلی ہے۔ وہ تو نقل اور تمثیل کو بھی لائق ستائش سمجھتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اعلیٰ اقدار کی نقل ہو۔ ہم اپنی روح کی صحت کی خاطر صرف ایسے سنجیدہ اور متین شاعر یا داستان گو کو مقرر کریں گے جو نیک سیرت لوگوں کی روش کا تتبع کریں اور ان اصولوں کی پیروی کریں جو ہم اپنے سپاہیوں کی تعلیم کے لئے وضع کرتے ہیں۔

باب دہم میں بھی افلاطون تمام شاعری سے نہیں بلکہ صرف تمثیلی شاعری سے بحث کرتا ہے اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ یہاں وہ صرف سرود میں نقل اور تمثیلی شاعری کے الفاظ استعمال کرتا ہے اور بعد میں صرف شاعری کا لفظ۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اگر سیاق و سباق کو پیش نظر رکھا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں بھی اس کا مطلب صرف تمثیلی شاعری سے ہے نہ کہ تمام شاعری سے۔ ارسطو تمام شاعری کو نقل قرار دیتا ہے۔ لیکن افلاطون ایسا نہیں کرتا۔ نظریہ اعیان، کو صرف تمثیلی شاعری پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ نہ کہ تمام شاعری پر اور اسی طرح فصوصی کا بھی صرف اسی قسم کی شاعری سے مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔ نہ کہ بیانیہ اور غنائیہ سے۔ افلاطون کے لحاظ سے شاعری، ماضی، حال اور مستقبل کے واقعات کا بیان ہے۔ ماضی اور حال کی نقل تو ممکن ہے۔ لیکن جن محدود معنی میں افلاطون یہ لفظ نقل استعمال کرتا ہے۔ اس مفہوم میں مستقبل کے واقعات کی نقل ممکن ہی نہیں۔ علاوہ ازیں بیانیہ اور غنائیہ شاعری میں بھی نقل کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ نقل صرف تمثیل سے متعلق ہے۔ باہر کچھ حد تک

رزمیہ شاعری سے تمہیان اور تمثیلی دونوں سے مرکب ہے۔

افلاطون تمثیلی شاعری کو نقل کی نقل، اور پرتو کا پرتو، قرار دیتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ صرف تصور کو حقیقت مانتا ہے۔ یہ عالم وجود اور اس کی ہر شے اس تصور کی نقل ہے، اس کا عکس پرتو اور ہرچھاٹیں ہے۔ حقیقی شے عالم بالا میں بحیثیت ایک تصور کے موجود ہے۔ اس دنیا کی ہر شے ایک خاص تصور کی ناقص نقل ہے۔ اصل کرسی یہ نہیں ہے جو ہم آپ دیکھتے ہیں۔ بلکہ وہ تصور ہے جو ہماری آپ کی آنکھوں سے پوشیدہ ہے اور جس کی نقل یہ کرسی ہے۔ ایک تصور اس نقلی کرسی کی نقل پیش کرتا ہے۔ تصور کی طرح تمثیلی شاعر بھی نقل کی نقل پیش کرتا ہے اور اس نظریے کے تحت افلاطون مصوری اور تمثیلی شاعری کو حقیقت سے تین درجے دور اور نقل کی نقل، قرار دیتا ہے۔

صرف یہ بلکہ افلاطون اس قسم کی شاعری پر ایک اور پہلو سے بھی تنقید کرتا ہے اور یہ پہلو اخلاقی ہے۔ فنکار کے متعلق وہ لکھتا ہے: ”ہم اس کو اپنی منضبط اور منظم ریاست میں شامل کرنے سے انکار کرنے میں حق بجانب ہیں۔ کیوں کہ وہ احساسات اور جذبات کو بیدار اور مشتعل کرتا ہے۔ ان کی پرورش کرتا اور انہیں تقویت بخشتا ہے۔ جس سے عقل کو صغف اور غریبہ پہنچتا ہے۔“ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون اس شاعری اور فن کے خلاف ہے جو جذبات کو ہانگنہ کرتے۔ اور عقل کی بجائے جذبات کی طرف ہمیں لے جاتے۔ اس کے برخلاف وہ اس شاعری کا مداح ہے جس میں یہ عیوب نہ ہوں۔ ”دیوتاؤں کی حمد و ثنا اور بزرگوں کی نعت و منقبت ہی ایسی شاعری ہے جسے اس ریاست میں جگہ دیجا سکتی ہے۔“ ان الفاظ سے نہایت واضح طور پر یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ وہ شاعر اور شاعری کو شہر بدر نہیں کرتا۔ بلکہ صرف ایک خاص قسم کی شاعری کو۔ اور وہ بھی اس بنا پر کہ وہ ان چیزوں کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ جنہیں پیش کرنا افلاطون اخلاقی

طور پر محض سمجھتا ہے۔ اگر یہ تمثیلی شاعری بھی اپنے موضوعات کو بدل کر ان چیزوں کو پیش کرے۔ جو اخلاقی طور پر قابل قبول ہوں تو افلاطون کو اس تمثیلی شاعری پر بھی کوئی اعتراض نہیں۔

اگرچہ افلاطون نے تمثیلی شاعری پر اخلاقی رجحان کی بنا پر بہت سی پابندیاں عائد کر دی ہیں۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسے اس کے ساتھ ساتھ اس بات کا بھی پورا احساس ہے کہ وہ المیہ کے ساتھ انصاف نہیں کر رہا ہے۔ وہ جب بھی ہومر کا ذکر کرتا ہے۔ تو نہایت ہی عزت اور احترام کے ساتھ "ہم تسلیم کرتے ہیں کہ ہومر شعرا میں سب سے عظیم اور اولین المیہ نگار ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اسے یہ بھی احساس ہے کہ وہ المیہ کی دیوی کو اپنی ریاست سے نکال کر کوئی بہت اچھا کام نہیں کر رہا۔ وہ اخلاقی اصولوں کی بنیاد سے نکال رہا ہے۔ لیکن جب وہ اس کی فنی خوبیوں پر نظر ڈالتا ہے تو اس کے اندر سویا ہوا شاعر جاگ اٹھتا ہے، وہی شاعر جس نے خود جوانی میں ایک تمثیلی رقم کی تھی۔ وہ شاعری کی دیوی کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ وہی شاعری کی دیوی جس کا سایہ تمام عمر اس کے اوپر رہا اور جو اس کے تمام مکالمات میں بیٹھ چلوہ گر رہی۔ یہی وہ کشمکش ہے جس کی بنا پر آفلاطون، کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ "ہم اپنے عزیز دوست (تمثیلی شاعری) اور اس قسم کے دوسرے فنون کو یقین دلاتے ہیں کہ اگر وہ ایک مستطیم ریاست میں اپنے وجود کا استحقاق ثابت کر دے تو ہمیں اس کو واپس بلانے میں خوشی حاصل ہوگی۔ ہم اس کے حسن سے مسحور ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ہم صداقت کو قربان نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ لوگوں۔ تم بھی تو اس پر اتنے ہی فریفتہ ہو جتنا ہیں۔ خاص طور پر جب وہ ہومر کے کلام میں چلوہ نما ہوتی ہے۔"

ہاں۔ مجھے تو بس دیر نہ سمجھو،

پھر تو میرا خیال ہے کہ میں اسے واپسی کی حمایت دینی ہی پڑے گی۔ لیکن صرف یہ

شرط پر کہ وہ غنائیہ یا کسی بھی صنف کے ذریعہ اپنا حق ثابت کرے،

ریقیناً

دہم تو اس پر بھی تیار ہیں کہ اس کے وہ پرستار جو شاعری کے عاشق ہیں لیکن خود شاعر نہیں بنیں۔ شریں اس کی حمایت کریں۔ وہ صرف یہ ثابت کر دیں کہ وہ صرف خطا آفرینی ہی نہیں بلکہ ریاست اور انسانی زندگی کے لئے مفید اور سودمند بھی ہے۔ تو ہیمن کی باتوں کو نہایت بہدری سے سنیں گے۔ کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ وہ افادہ اور انبساط و دروں کی حامل ہے تو اس کی واپسی میں، بھلا فائدہ دینا فائدہ ہے۔“

فنون لطیفہ اور شاعری کے پرستاروں نے ارسطو سے لے کر اب تک فنون لطیفہ اور شاعری کی حمایت کی ہے اور اسے نہ صرف افادہ اور انبساط کا حامل قرار دیا ہے۔ بلکہ خیر اور صداقت کا بھی۔ مملکت حسن پر تو وہ حکمران ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس کے حقیقی پرستاروں نے اس حد تک دعویٰ کیا ہے اور یہ دعویٰ کچھ غلط بھی نہیں کہ فن اور شاعری اعلیٰ ترین قدر ہے، تمام اقدار سے ارفع، تمام اقدار سے افضل۔

سقراط حسن اور افادہ کو ایک ماننا تھا اور افلاطون حسن اور خیر کو۔ ملائی سس، میں افلاطون سقراط سے الفاظ ادا کرتا ہے میرے خیال میں خیر حسن ہے۔“ گے، پیمو زیم میں سقراط، اگھنوں سے سوال کرتا ہے کہ کیا خیر حسن نہیں ہوتا؟ اور وہ اس سوال کا جواب اثبات میں دیتا ہے۔ اسی مکالمے میں ڈیوٹی ما، حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ قرار دیتی ہے اور دونوں کو مسرت کا نام دیتی ہے۔ ریاست میں افلاطون ایسے شخص کو رہے، رتوں کہتا ہے۔ جو حسن کو خیر کے سوا کسی اور پہاڑ سے ناپتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ دھرم کو ناپتا ہے اور شر کو بیج۔ وہ حسن اور صداقت کو بھی ایک دوسرے سے بہت ہی قریب سمجھتا ہے اور حسن کو صداقت کا نذر کہتا ہے۔ افلاطون اور دوسرے یونانی مفکرین حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ

قرار دینے میں کچھ حد تک تو ضرور ٹھیک ہیں کیونکہ یہ دونوں اصول معیاری ہیں اور دونوں کا تعلق کافی حد تک عمل سے ہے۔ لیکن ان دونوں کو ایک ہی سمجھ لینا بھی زیادہ صحیح نہیں کیونکہ حسن کا تعلق پسندیدگی اور تحسین سے زیادہ ہے۔ اور خیر کا ارادہ سے حسن حیاتی اشیاء مثلاً انسانی چہرہ فطرت اور فن میں بھی موجود ہے۔ لیکن افلاطون کے خیال میں اعلیٰ حسن انسانی کردار کی صفت ہے جو بالآخر تک بیماری رہنمائی کرتا ہے۔ سپہ زلم میں وہ اسے اعلیٰ اور انسانی حسن کہتا ہے اور ریاست میں بالآخر اور تصور خیر ان تمام الفاظ سے اس کی مدد خدا کی ذات ہے۔ اس ذات میں خیر حسن اور صداقت بدرجہ اتم موجود ہیں نہ صرف موجود ہیں۔ بلکہ وہ ان اقدار کا سرچشمہ ہے۔ باقی اشیاء ان اقدار کے ایک پرتو ہے تمثیلی فنون چونکہ ان حیاتی اشیاء کی نقل ہوتے ہیں، اس لئے افلاطون ان فنون میں حقیقی حسن کے وجود کا قائل نہیں۔ بلکہ اس کے لحاظ سے ان میں حسن کے صرف پرتو کا پرتو ہوتا ہے اور اس طرح وہ حسن مطلق سے تین درجے دور ہوتے ہیں۔ حسن مطلق کا یہی وہ نظریہ ہے جسے بعد میں فلاطونیس نے ترقی دی اور وہاں سے یہ نظریہ عجیب نقصوں میں مبتلا آیا۔

حسن کا شیدائی، حیاتی اشیاء کے حسن سے جو جزوی اور ناقص طور پر ان اشیاء میں جلوہ نما ہوتا ہے، حسن مطلق کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتا ہے۔ انسانی چہرہ کا حسن اس سے اعلیٰ حسن کی طرف سے جاتا ہے۔ جس کی بنا پر زندگی کے اعلیٰ اصول وجود میں آتے ہیں۔ اس سے آگے کر دار کے حسن کی منزل ہے جو عقل و فراست کی دسالت سے حاصل ہوتی ہے۔ حسن کا شیدائی جب اس منزل سے بھی آگے نکلتا ہے تو اسے حسن مطلق کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یہی وہ حسین مطلق ہے۔ جو ازل و ابدی ہے، جو ہر حسین شے میں نظر آتا ہے۔ جو کامل واحد سادہ اور قائم ہے جو نہ بڑھتا ہے نہ گھٹتا ہے۔ جو مادہ دار شے اور مادہ سے جو ان گھول سے نہیں بلکہ دل کی آنکھوں سے نظر آ سکتا ہے۔ یہ افلاطون خدا کو براہ حسن کا نام دیتا ہے۔

قرار دیتا ہے 'سپوزیم' اور 'فیدرس' میں اس نے حسن کو خیر پر ترجیح دی ہے۔ خداوند عالم کے حسن قدیم کے نظائے کی خواہش کا بیدار ہونا ہی اس تحریک کو باعثِ جذبہ جسے کامیابی یا عشق کہتے ہیں کامیابی دل فانی میں تناؤں کو پیدا کرتا ہے جوش و خروش کو جنم دیتا ہے۔ شباب کو جرات رندانہ سے ہمکنار کرتا ہے۔ اور شاعر رنگین لڑاکے لغزوں میں مبتلا ہے۔ حسن کے بے شمار درجے ہیں۔ مگر ان سب کا اصل وہی حسن مطلق ہے۔ حسن منفرد، قابلِ تغیر و فنا پذیر ہوتا ہو لیکن الوہی حسن ابدی ہے۔ اس لحاظ سے ہر حسین شے ابدی ہے۔ کیونکہ وہ الوہی حسن میں شریک ہوتی ہے۔ یہ کہ الوہی حسن اس شے میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فطرت حسین ہے، اس لئے وہ اس حسن قدیم و واحد میں شریک ہے۔ ہر حسین شے کا نظارہ ہمیں حسن ازل کی یاد دلاتا ہے اور یہی بنا ہے اس پر اسرارِ خط جذبہ اور خوشی کی جو کسی حسین شے کو دیکھ کر ہمیں حاصل ہوتی ہے۔ حسن ازل ان لوگوں پر ایک حیرت انزا جلوہ کی مانند ظاہر ہوتا ہے جو اسے محبوب رکھتے ہیں۔ اور جن میں تابِ نظارہ ہوتی ہے جو اس کی معرفت سے ہمکنار ہوتے ہیں اور آخر دم تک اس کا کلمہ پڑھتے ہیں۔

مندرجہ بالا نظریہ کو ہم افلاطون کا مابعد الطبیعیاتی نظریہ حسن کہہ سکتے ہیں۔ وہ حسن کے معرّفی نظریہ کا بھی قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن موضوع کی صفت نہیں بلکہ معرفتی یعنی شے و اندازہ کی صفت ہے۔ حسن دیکھنے والی آنکھ میں نہیں بلکہ اس شے میں ہے جسے آنکھ دیکھتی ہے۔ معرفتی طور پر حسن وحدت اور تناسب میں پوشیدہ ہے۔ وحدت کا مطلب وحدت فی الکثرت ہے۔ حسین شے مختلف اجزاء سے مربوط ہوتی ہے۔ اور یہ اجزاء ایک دوسرے میں اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ان کا انفرادی وجود ختم سا ہو جاتا ہے ان کی کثرت وحدت کا روپ دھار لیتی ہے اور یہی وحدت فی الکثرت ہے۔ تناسب کے اجزائے ترکیبی، قزاق، ہم آہنگی اور اتحاد ہیں۔ اپنے مکالمہ فیلی بس، میں افلاطون، حسن کی

۱۔ فلسفہ اقبال پر ونیس شریف ۵

اور تناسب کو ہم معنی الفاظ قرار دیتا ہے اور صداقت کو ان سب میں جاری و ساری سمجھتا ہے۔ افلاطون کے خیال میں علم ریاضی اور ہندسہ تمام علوم میں بنیادی حیثیت کے مالک ہیں۔ وہ اپنے نظریہ حسن میں مجبور ریاضی کی حسین نسبتوں کی پیش کرتا ہے اور حسن کا دار و مدار اسی تناسب پر رکھتا ہے۔ تناسب کا یہ نظریہ بعد میں نہ صرف مقبول ہوا بلکہ اس کے پیش نظر حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی اور مختلف تناسب پیش کئے گئے اور دعویٰ کیا گیا کہ حسن اس تناسب میں پوشیدہ ہے نہ کہ کسی دوسرے تناسب میں۔ یہ تو بالکل دوسری بحث ہے۔ کہ حسن موضوعی ہے یا معروضی یا معروض اور موضوع میں ایک خاص تعلق اور رشتہ کا نام حسن ہے۔ اگر حسن کو معروض اور موضوع میں ایک خاص تعلق سمجھ لیا جائے اور اقسام الحروف کے خیال میں حسن کا یہی نظریہ ٹھیک ہے، تو یہ تعلق اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتا جب تک کہ معروض میں وہ صفات موجود نہ ہوں جو افلاطون نے پیش کی ہیں۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ معروض میں کچھ اور صفات کی موجودگی بھی ضروری ہے بہر حال افلاطون کی پیش کردہ صفات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

فرض ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون نے جمالیات کے دونوں پہلوؤں۔ فن اور حسن۔ پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اس کے نظریات کلی طور پر قابل قبول نہ سہی لیکن اس نے ان مسائل کو مفصل طور پر پیش کیا اور آنے والے مفکرین کے لئے سوچ بچار کی نئی نئی راہیں تراشیں۔ جن پر چل کر بعد میں جمالیات اور تنقید نے کافی ترقی کی۔ اور عمرانی علوم کی صف اول میں جگہ حاصل کی۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

باب ۲

ارسطو

تنقید فن اور حسن کے متعلق افلاطون کے نظریات ہمیں یکجا نہیں ملتے۔ بلکہ وہ اس کے مختلف مکالمات میں منتشر ہیں۔ اس کے برخلاف اس کے شاگرد ارسطو کے یہاں تنقید اور جمالیات کے متعلق مفصل اور مدلل بحث اس کی دو کتابوں "الشعر" اور "الخطابہ" میں موجود ہے۔ اشارات تو بعض اور کتابوں مثلاً "سیاسیات" میں بھی مل جاتے ہیں لیکن مندرجہ بالا دونوں کتابیں اور خاص طور پر "الشعر" تو صرف جمالیات اور تنقید ہی کے مضمون پر ہیں۔ یونانیوں میں ارسطو وہ پہلا مفکر ہے جس نے علوم کی باقاعدہ تقسیم کی اور مختلف علوم پر مختلف کتابوں میں باقاعدہ علمی طور پر بحث کی

ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا لیکن استاد اور شاگرد کے نظریات میں کافی اختلاف موجود تھا۔ ارسطو "حقیقہ" پسند تھا اور ارسطو حقیقت پسند افلاطون فلسفی تھا اور ارسطو سائنس دان۔ ارسطو کو "نفس پرانی" کا شوق تھا اور ارسطو کو جہاں گری کا۔ افلاطون علم کو سمجھتا اور انوکھ الہیاتیات کا پیروں تھا۔ ارسطو تجرب پر اور انوکھ حقائق پر مبنی تھا۔ ارسطو نے انسان کے زیر بحث کیا۔ ارسطو نے انسان کو افلاطون کے نظریات اور مذہبی فکر کا بانی ہے ارسطو علمی تحقیق کا سفر دونوں کے جمالیاتی نظریات میں بھی یہ فرق موجود ہے۔ افلاطون نے ایک طرف جس مطلق سے بحث کی

۱۔ تاریخ فلسفہ سیاسیات۔ انہر و فیلسر عجیب

ہے۔ اور دوسری طرف حسن اور خیر کو ہم معنی الفاظ قرار دیا ہے۔ ارسطو کو حسن مطلق سے کوئی واسطہ نہیں اور حسن اور خیر کو ایک دوسرے سے کافی قریب مانتے ہوئے بھی وہ انہیں ہم معنی الفاظ قرار نہیں دیتا۔ افلاطون نے جمالیات کو اخلاقیات کے بدلے قرار دیا اور اسے فلسفہ اخلاق کی ایک شاخ بنا دیا اور فنون کو مذہب، اخلاق اور سیاست سے وابستہ کر دیا۔ ارسطو نے جمالیات کو ایک الگ علم گردانا۔ اور اس کے اصول مرتب کئے۔ اور فنون کو مذہب اور اخلاق کی بے چارہ بندی سے کافی حد تک آزادی دلائی۔ افلاطون کے لحاظ سے اکثر فنون لطیفہ نقل کی نقل ہیں۔ لیکن ارسطو انہیں صرف نقل سمجھتا ہے اور دونوں مفکرین کے یہاں لفظ و نقل کے معنوں میں بھی بہت فرق ہے۔ افلاطون فن کو فطرت سے کم تر وجہ کی چیز سمجھتا ہے لیکن ارسطو اسے تخلیقی عمل قرار دے کر فطرت سے مساوی بلکہ برتر درجہ دیتا ہے۔ افلاطون تمثیلی فنون کے خلاف ہے۔ اور ارسطو ان کا مداح۔ افلاطون شاعری کو حقیقت سے بعید اور باطل سحر طرازی سمجھتا ہے۔ اور ارسطو اسے تاریخ سے بھی زیادہ حکیمانہ قرار دیتا ہے۔ افلاطون کے لحاظ سے اس قسم کی شاعری جذبات کو ابھارتی ہے۔ اور انسان شدت جذبات سے مغلوب ہو کر مجنونانہ حرکیں کرنے لگتا ہے۔ ارسطو کے خیال میں شاعری تزکیہ جذبات کا ذریعہ ہے اور اس طرح اخلاقی طور پر وہ زبردست اہمیت کی مالک ہے۔ غرض دونوں کے جمالیاتی ادکار میں کافی اختلافات موجود ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ارسطو نے ہر مقام پر افلاطون کی مخالفت کی ہے۔ وہ اپنے بعض نظریات میں جن کے متعلق ابھی کچھ عرض کیا جائے گا۔ افلاطون سے خاصا متاثر ہے۔ ان دونوں کے اختلافات کی اصل وجہ مابعد الطبیعیاتی نظریات میں ان کا اختلاف ہے۔ اور ان اختلافات کا جمالیاتی ادکار میں دس تا لاکھ اثر ہے۔ محققین اس معاملے میں متفق نہیں رہے کہ اشعار ارسطو کی باقاعدہ رقم کردہ تصنیف ہے یا کسی اور شخص نے اسے مرتب کیا ہے یا یہ صرف ان اشارات کا مجموعہ ہے جو غالباً ارسطو کے کسی شاگرد نے ارسطو کے لکچرز سننے ہوئے لکھے ہوئے ہونگے۔ بہر حال اس میں کوئی

شک نہیں کہ اشعر، میں وہ تفصیل اور ترتیب نہیں ہے جو ارسطو کی اکثر تصانیف کی خصوصیت ہے۔ ایک ہی باب میں مختلف موضوعات اور ایک ہی موضوع مختلف ابواب میں موجود ہے۔ بنائیں اشعر، کو ارسطو کی باقاعدہ رقم کردہ تصنیف ماننے میں کچھ تامل ہی ہوتا ہے۔ اس ضمن میں دوسرا اہم سوال یہ ہے کہ اشعر کا مقصد کیا ہے۔ کیا صرف افلاطون کے اعتراضات کا جواب یا ارسطو اس کتاب میں شعر اور فن کے متعلق اپنے نظریات پیش کرنا چاہتا ہے اور اس ضمن میں افلاطون کا نام لئے بغیر اس کے نظریات پر تنقیدی نظر ڈال کر انہیں غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ اشعر ایک بہت ہی مختصر رسالہ ہے کم از کم جس شکل میں یہ رسالہ ہم تک پہنچا ہے وہ تو بہت ہی مختصر ہے۔ اور اس میں زیادہ تر تمثیلی فنون پر افلاطون کے عائد کردہ اعتراضات کا جواب دیا گیا ہے۔ اور شاعری کی ایک بہت مشہور اور مقبول صنف۔ خنائہ کا ذکر تک نہیں ہے (افلاطون نے اس پر کوئی اعتراض بھی تو نہ کیا تھا) لیکن اس کے باوجود کہنا کہ یہ صرف افلاطون کے اعتراضات کا جواب ہے غلط سمجھ نہیں معلوم ہوتا۔ کیونکہ ارسطو اپنی اس کتاب میں بہت سے ایسے موضوعات پر بھی بحث کرتا ہے جن کا افلاطون کے عائد کردہ الزامات سے کوئی واسطہ اور تعلق نہیں۔ مثلاً المیہ کے باعتبار صفت اور بلحاظ کیفیت مختلف عناصر، پلاٹو پر مفصل بحث۔ بہر حال یہ متنازعہ مسائل ہیں اور ان کے متعلق کسی متفقہ فیصلے پہنچنا ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔

ارسطو نے اپنی اکثر تصانیف میں ان ہی مسائل پر بحث کی ہے جو ہمیں افلاطون کے یہاں ملتے ہیں۔ اور ان دونوں کا تقابلی مطالعہ کرنے سے اس بات کے ماننے میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ ارسطو، افلاطون کے نظریات پر تنقید کر رہا ہے۔ اور ان کے مقابلے میں اپنے نظریات پیش کر رہا ہے۔ اشعر، کو بھی ہم اسی نظر سے دیکھ سکتے ہیں کہ ارسطو تمثیلی شاعری پر افلاطون کے عائد کردہ اعتراضات کے جواب دینے کے ساتھ ساتھ اپنے نظریات بھی پیش کرنا چاہتا ہے۔ تفصیلی طور پر نہ ہی مختصراً

ہی سبھی دانشور کے اس قدر مختصر ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ دانشور مکمل طور پر ہم تک نہ پہنچی ہو۔ کم از کم طریقہ کے متعلق تو ارسطو نے ضرور کچھ نہ کچھ اور بھی لکھا ہو گا۔ اور اسی طرح متنازع فیہ لفظ "تزکیہ" جذبات کے متعلق بھی دانشور میں سیاسیات کی طرح صرف چند الفاظ ہی ملتے ہیں۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے کہ ارسطو نے اس کے متعلق دانشور میں تفصیل سے کچھ نہ لکھا ہو، کیونکہ وہ سیاسیات میں رقمطراز ہے کہ "ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کئے دیتے ہیں کہ تزکیہ جذبات سے بہرا کیا مطلب ہے۔ لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو ہم فن شاعری کے متعلق لکھیں گے، اس کی صاف صاف تشریح کریں گے۔"

ارسطو کے خیال میں شاعری کی ابتدا و قدرتی اسباب سے ہوئی ہے۔ نقل اور موزونیت وہ نقل کو انسانی جبلت قرار دیتا ہے۔ اور جانوروں کو اس سے محروم سمجھتا ہے۔ نقل کو ایک طرف وہ تعلیم کا ذریعہ سمجھتا ہے اور دوسری طرف حظ و انبساط کا۔ نقل کرنا بچپن ہی سے انسان کی جبلت ہے، اسی باعث وہ دوسرے تمام جانوروں سے ممتاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقل ہے۔ اور اسی جبلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنون شبیہی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اس سے یہ صاف ظاہر ہے۔ کیونکہ ان میں ہم خوشی دھیان لگاتے ہیں۔ اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے۔ ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں۔ جو اگر اصلی ہوں تو انہیں دیکھ کر ہمیں تکلیف ہو جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ تمام انسانوں کے لئے عام ہے۔ نغمہ اور موزونیت کو وہ شاعری کی دیگر قدرتی وجہ قرار دیتا ہے۔ "نغمہ اور موزونیت بھی قدرتی ہیں کیونکہ یہ واضح ہے کہ تقطیع ایک طرح کی موزونیت ہے اس لئے وہ کاشعناں جن میں شروع شروع میں یہ موجدانات

بہت زیادہ قوی تھے، تدریجی طور پر ایسی ناہمواریاں فی البدیہہ کوششیں کرنے لگے، جنہوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی۔ اداسان سے شاعری نے جنم لیا، ”سٹے ایک اور مقام پر وہ شاعری کا محرک خدا داد فطری عطیہ اور دلانگہی کے ہلکے سے آخر کو قرار دیتا ہے۔ ادل الذکر سے اس کی مراد نقل کی جہت ہے۔ اور موزخا لذر کو وہ ایک ایسی صلاحیت قرار دیتا ہے۔ جو انسان کو اپنی شخصیت سے بلند و بالا کر دیتی ہے اور جس کی دساطت سے وہ جو کچھ بننا چاہتا ہے تصور میں ویسا ہی بنا جاتا ہے۔

ارسطو کے لحاظ سے تمام شاعری نقل ہے ”رزمیہ شاعری“ المیہ، ”طربیہ“ بھجن اور اسی طرح بالسر اور چنگ کے ناگ..... یہ سب نقلیں ہیں، ”سٹے“ نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے۔“ اس کے برخلاف افلاطون، تمثیلی شاعری یعنی المیہ اور طربیہ کو کلیتہً نقل سمجھتا ہے۔ اور رزمیہ شاعری کو صرف جزوی طور پر۔ کیونکہ اس کے خیال میں رزمیہ، تمثیل اور بیان کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔ علاوہ ازیں جہاں تک اس لفظ نقل کے مفہوم کا تعلق ہے، دونوں مفکرین کے یہاں اس میں بہت زیادہ فرق ہے۔ افلاطون تمثیلی شاعری اور فنون کو حقیقت کی نقال کی نقل، قرار دیتا ہے اور ارسطو حقیقت کی نقل، افلاطون نقل کو عکاسی سمجھتا ہے۔ لیکن ارسطو اس لفظ کو بہت وسیع معنوں میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اس لفظ کے معنی تخلیقی عمل کے ہیں۔ پروفیسر بوچر مٹرازا ہیں ”ارسطو نے شاعری کے سلسلے میں لفظ نقل کو جس معنی میں استعمال کیا ہے وہ ایک حقیقی تصور کے مطابق تعبیر اور تخلیق کے ہیں فن کی تعریف بھی عام طور پر ان ہی الفاظ میں کی جاتی ہے۔ فنون لطیفہ میں حقیقی تصور کی بنیادیں اس عام تصور پر استوار ہوتی ہیں جو ہمارا ذہن حواس سے حاصل شدہ معلومات سے اخذ کرتا ہے۔ ہر انفرادی شے میں ایک معیاری تصور موجود ہوتا ہے جو صرن

جزدی طور پر اس شے میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ تصور فنکار کے ذہن پر حسی طریقے سے اٹھاندا ہوتا ہے۔ وہ اس تصور کے نسبتاً مکمل اظہار کے لئے کوشاں ہوتا ہے تاکہ اس معیار کو حقیقی دنیا میں صرت جزدی طور پر موجود ہے، مکمل طریقے سے ظاہر کر سکے۔ فنکار کا اصل فن اس امر میں پوشیدہ ہے کہ وہ جو اس سے حاصل شدہ مواد پر اس تصور کی مہر ثبت کر دے جو عالمگیر ہے۔..... نقل اپنے اس مفہوم میں ایک تخلیقی عمل ہے۔ " لے۔

ارسطو فن یعنی نقل میں اختلافات کی تین درجہ بیان کرتا ہے۔ ذرائع، موضوع اور طریقے۔ ذرائع میں وہ رنگ، شکل، آواز، موزونیت، الفاظ اور نغمہ کو شامل کرتا ہے۔ نقل کا موضوع افعال انسانی ہیں جو اچھے بھی ہو سکتے ہیں اور برے بھی۔ اس لئے موضوع کے اعتبار سے ہم انسانوں کو تین انداز سے پیش کر سکتے ہیں۔ ہم انہیں ان کی اصلی حالت سے بہتر دکھا سکتے ہیں یا بدتر یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔ البتہ میں انہیں بہتر دکھایا جاتا ہے۔ طریقہ میں بدتر اور انہیں بالکل ویسا ہی دکھانا جیسے کہ وہ ہیں، ارسطو کے لحاظ سے زیادہ قابل ستائش نہیں طریقے کے متعلق وہ رقمطراز ہے "ابھی تیسرے فرق کا ذکر باقی ہے۔ یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے ان میں سے ہر موضوع کی نقل کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کر کے بیانیہ طریقے پر بھی نظم کر سکتا ہے۔ اور پھر اس (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کر کے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطور نظم۔ یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنا کے پیش کرے کہ وہ سب خود معرکہ عمل نظر آئیں۔

ارسطو کے لحاظ سے شاعری میں تین طرح کی نقل ہو سکتی ہے۔ یہ چونکہ شاعر کا کام بھی محو یا کسی اور فنکار کی طرح نقل کرنا ہے۔ اس لئے اس کی نقل کے موضوع تین ہی طرح کے ہو سکتے

ہیں (۱) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسی وہ عقلمند یا میں رب، یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں۔ یا بیان کی جاتی ہیں (۲) یا جیسے انہیں ہونا چاہیئے۔ لہٰذا یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے لفظ نقل کو کافی وسیع مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ وہ شاعری اور دوسرے فنون کو صرف ماضی اور حال کی عکاسی نہیں سمجھتا بلکہ ایک حقیقی تصور اور معیار کے اظہار کو بھی نقل مانتا ہے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ ارسطو نقل کے اس تیسرے مفہوم کا زیادہ مدلل ہے۔ وہ واقعات اور اشیاء کی نقل کے اس پہلو پر زور دیتا ہے کہ انہیں کیسا ہونا چاہیئے نہ کہ اس پہلو پر کہ وہ کیسی ہیں۔ کیونکہ کسی چیز کو بالکل اس طرح پیش کر دینا جیسی کہ وہ ہے تخلیق نہیں اس میں ایجاد کا عنصر مفقود ہوتا ہے اور ارسطو ایجاد اور تخلیق کو شاعری اور دوسرے فنون کی ایک زبردست صفت قرار دیتا ہے۔ ہاں اگر عکاسی میں ایجاد کا پہلو بھی آجائے تو صحیح معنی میں تخلیق ہو جاتی ہے۔ اور وہ شخص بھی کم درجے کا شاعر نہیں جس کی مدیاد کے واقعات فی الحقیقت پیش آچکے ہوں، کیونکہ اس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ بعض سچے واقعات میں قیاس غالب رکے وہ صفت موجود ہے جس کی ایجاد شاعر کو اپنے لقب کا سختی بنتی ہے۔ لہٰذا اس سے زیادہ واضح الفاظ میں وہ کہتا ہے ”اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں۔ بلکہ اسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آ سکتی ہیں۔ ایسی چیزیں جو قرن قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔“

توین قیاس ناممکنات اور خلاف قیاس امکانات پر ارسطو نے مفصل بحث کی ہے۔ وہ قرن قیاس ناممکنات کو شاعری میں جائز سمجھتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس خلاف قیاس امکانات کے خلاف ہے۔ شاعر کو چاہیئے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس

امکانات پر ترجیح دے۔ خلافت قیاس واقعات سے اپنے خاکے کو پر کرنے کے متعلق
یہ ہے کہ اول تو شاعر کو یہ چاہیئے کہ اس قسم کا ایک واقعہ بھی روئیداد میں شامل نہ ہونے
پائے۔ اگر ایسے واقعہ کو شامل کرنا ہی ہو تو وہ اس کا ضرور خیال رکھے کہ یہ نظم کے عمل
سے باہر ہو، مثلاً ایک اور مقام پر ارسطو اپنے اس نظر سے کہ مزید روشنی ڈالتے
ہوئے لکھتا ہے "عام پر طور پر نامکانات کے استعمال کو تین بنیادوں پر جائز سمجھا
جاسکتا ہے (۱) اگر ان سے شاعری کا مقصد حاصل ہوتا ہے (۲) یا اگر ان سے واقعات
جیسے ہیں ان سے بہتر معلوم ہو سکتے ہیں (۳) یا اگر رائے عامہ ان کو تسلیم کر سکتی ہے
ان صورتوں میں نامکانات کا استعمال جائز ہے۔ جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق
ہے، تو ان قیاس نامکانات کو ممکن لیکن خلافت قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔
مائے عامہ یا عام طور پر جن چیزوں کو مانا جاتا ہے، ان کے لحاظ سے بعید از
قیاس اور پہلی باتوں کو بھی شاعری میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے
کہ اس قسم کی باتیں اکثر درحقیقت بعد از قیاس نہیں ہوتیں۔ کیونکہ یہ قرین قیاس ہے
کہ ایسی بہت سی باتیں پیش آہائیں جو قرین قیاس نہیں" مثلاً وہ تو شاعری کی بعض اضافات
میں نامکن اور خلافت قیاس کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔ "ٹریجیڈی میں تعجب کے عنصر کی
بڑی ضرورت ہے۔ لیکن مذہب شاعری اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کے نامکن
اور خلافت قیاس کو بھی جائز سمجھتی ہے (کیونکہ) نامکن اور خلافت قیاس واقعات سے
انتہا درجے کا تعجب پیدا ہوتا ہے" لیکن وہ خلافت قیاس واقعات کو پیش کرنے میں
شاعر کو بہت زیادہ محتاط رہنے کی تاکید کرتا ہے۔ "اگر خلافت قیاس واقعات بے ہودہ
اطوار کا بلا ضرورت استعمال کیا جائے تو بے شک تعقید میں ان پر بجا طور پر سخت اعتراض

کیا جاسکتا ہے۔

شاعری کے لئے وہ یہ ضروری قرار دیتا ہے کہ اس میں صرف ماضی کے واقعات بیان نہ کئے جائیں۔ بلکہ واقعات کو اس طرح پیش کیا جائے جس طرح وہ پیش آسکتے ہیں اور اسی اصول کو بنیاد بنا کر وہ شاعری اور تاریخ میں فرق کرتا ہے۔ مورخ اور شاعر محض شریانی نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے متاثر نہیں۔ ہیرودوٹس کی تصنیف کو منظوم کیا جاسکتا ہے، لیکن تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (مورخ اور شاعر) میں ماہ الامتیاز یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آچکا اور دوسرا۔

رشاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری، تاریخ کے مقابلے میں دیانہ فلسفیانہ اور بہتر چیز ہے۔ کیونکہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا۔ یہ عام حقیقت ہے اور یہ شاعری کا موضوع ہے۔ خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) اسی بادشاہ نے کیا کیا، یا اسے کیا پیش آیا۔ یہ خاص حقیقت ہے۔

لیکن آخر عام حقیقت سے ارسطو کی کیا مراد ہے اور خاص حقیقت سے اس کا کیا مطلب ہے، افلاطون شاعری اور فن کو اشیاء اور واقعات کی انفرادی نقل سمجھتا ہے اور اسی بنا پر وہ فنون کو زیادہ قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا کہ یہ اس واقعہ یا اُس شے کی نقل ہے۔ کیونکہ اس طرح اسکے خیال میں فن، حقیقت سے سہ درجہ دور ہو جاتا ہے۔ ارسطو غالباً افلاطون کے نظریے کی رو میں دوسری انتہا تک پہنچ کر تعمیم پر زور دیتا ہے۔ تو کیا اس کا یہ مطلب ہے کہ ارسطو انفرادی جذبات و تخیلات اور تصورات کو فن اور

شاعری سے خارج کر کے فنون لطیفہ کو صرف عام حقیقت تک محدود کر دینا چاہتا ہے۔
 ارسطو کے اس نظریہ کی بہت سی تاویلات کی گئی ہیں۔ کورٹ ہوپ اس سے ایسی عام
 دلچسپی کا خیال مراد لیتے ہیں ”جو خارجی قوتیں قدرتی طور پر شاعر کو عطا کرتی ہیں۔ یہ
 خارجی قوتیں شاعر کے وطن میں مروجہ مذہب، روایات، تہذیب تمدن و تعلیم کی مروجہ
 منبت ہوتی ہیں۔ نہ کہ شاعر کی اپنی ذاتی قابلیت اور ذہانت کی“ ”تمثیلی شاعری میں عام
 حقیقت کا مطالب عام دلچسپی کے موافق ہیں“ اس قسم کی تاویلات کو قبول کرنا بہت مشکل
 ہے۔ کیونکہ یہ نظریہ ارسطو کے عام نظریے کے خلاف نہ سہی، لیکن جس مقام پر ارسطو نے
 عام اور خاص حقیقت کا ذکر کیا ہے، اس کے سیاق و سباق سے یہ تاویل کسی طرح مطابق
 نہیں۔ ارسطو کی تصانیف میں لفظ ہمیں بعض اور مقامات پر بھی ملتا ہے۔ کہیں وہ اس
 کے معنی لیتا ہے ”وہ جو ایک سے زیادہ کے متعلق صحیح ہو“ لیکن وہ اس کے متعلق یہ بھی
 کہتا ہے ”عام حقیقت کی قدر اس بات میں پنہاں ہے کہ یہ علت معلول کے تعلق
 کو ظاہر کرتی ہے“ اگر ہم موخر الذکر معنوں کے پیش نظر ارسطو کے عام حقیقت کے
 نظریے کو سمجھنے کی کوشش کریں، تو غالباً یہ بہتر ہو۔ کیونکہ صرف اسی صورت میں
 شاعری زیادہ فلسفیانہ اور بہتر چیز بن سکتی ہے۔ ارسطو نے شاعری (المیہ) میں
 وحدت عمل پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ اس کے خیال میں اس کے اجزاء ایک
 دوسرے سے اس طرح مربوط ہونے چاہئیں۔ ”کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب
 بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل متاثر ہو جائے یا بالکل بدل جائے
 کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جاسکتی ہو اور نکالی بھی جاسکتی ہو، اور اس سے کوئی فرق محسوس
 نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی“ تاہم الفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ
 ایک جزو دوسرے سے علت معلول کے رشتے میں منسلک ہو، لیکن انہیں مربوط اس

طرح کیا جائے کہ جب ممکن کا یہ رشتہ ظاہر نہ کیا جائے اس کا قیاس نہ کیا جاسکے۔ اسی
 مقام پر ارسطو عام حقیقت کی جو مثال دیتا ہے۔ اس سے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً یہ
 کہ ایک خاص بہت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا، اس طرح
 شاعری حالت معلول کے لئے کو پیش کوئے عام حقیقت کی مدعی ہو سکتی ہے اس تشریح کے متعلق
 یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ کیا تاریخ ہم حقیقتاً یہی نہیں کرتی۔ کیا تاریخ مختلف واقعات کو
 علت معلول کے رشتے میں منسلک نہیں کرتی؟ لیکن ارسطو تاریخ کے متعلق اس نظر سے
 متفق نہیں۔ وہ تو تاریخ اور مورخ کا کام صرف یہ سمجھتا ہے کہ وہ یہ بتا دے کہ کیا پیش آچکا۔
 کسی خاص شخص نے کیا کیا، یا اسے کیا پیش آیا۔ کیوں پیش آیا۔ یا اس نے یہ خاص کام کیوں کیا۔
 اس کی تشریح ارسطو کے خیال میں تاریخ اور مورخ کا کام نہیں۔

ارسطو کے اس نظر سے تو اختلاف ممکن نہیں کہ شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ
 فلسفیانہ اور بہتر چیز ہے۔ لیکن اس ضمن میں جو ثبوت وہ پیش کرتا ہے۔ اس سے بھی اتفاق
 ممکن نہیں۔ شاعری تاریخ سے یقیناً اعلیٰ، ارفع اور زیادہ حکیمانہ ہے۔ لیکن اس کی وجہ بالکل
 دوسری ہیں جن کے متعلق کچھ عرض کرنے کا نہ یہاں موقع ہے اور نہ ہی ضرورت۔

ارسطو شاعری کی تین قسمیں قرار دیتا ہے۔ المیہ۔ طربیہ اور رزمیہ: الشعر میں اس نے المیہ کے
 متعلق مفصل بحث کی ہے۔ رزمیہ کے متعلق نسبتاً کم اور طربیہ کے متعلق تو المیہ سے مقابلہ
 کرتے ہوئے صرف اشارت ملتے ہیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یا تو ارسطو نے طربیہ پر الگ کوئی
 رسالہ تصنیف کیا ہوگا۔ یا اسی کتاب الشعر میں ہی طربیہ پر بھی 'المیہ' اور 'رزمیہ' کی طرح ایک
 الگ باب ہوگا۔ بہر حال ان میں سے کوئی کسی بھی صورت ہو الشعر کی موجودہ صورت میں
 طربیہ پر کچھ زیادہ مواد نہیں ملتا۔ باب اول میں وہ ان ارتقائی منازل کا ذکر کرتا ہے جو ارسطو
 کے زمانے تک المیہ اور طربیہ نے طے کیں۔ باب دوم المیہ کے لئے وقف ہے اور باب سوم رزمیہ
 کے لئے۔ باب چہارم میں وہ نقادوں کے اعتراضات پیش کر کے ان کے جواب دینے کے اصول

مستحق کتاب ہے اور پانچویں اور آخری باب میں دو المیہ کارزمیہ سے مقابلہ کر کے اسے رزمیہ بہتر قرار دیتا ہے۔

اس رسالہ میں اس نے جس صنف پر سب سے زیادہ بحث کی ہے، وہ المیہ ہے۔ المیہ کی تعریف دہان الفاظ میں کرتا ہے۔ ”شہجری نقل ہے۔ کسی ایسے عمل کی جواہم اور مکمل ہو، اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو، جس سے خط حاصل ہوتا ہو۔ لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذراچوں سے۔ جو درد مندی اور دہشت کے دریلے اثر کر کے ایسے حیوانات کی صحت اور اصلاح کرے“۔ اس کی تشریح کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ”المیہ ایک سنجیدہ واقعہ کی نقل ہوتی ہے جو بذات خود مکمل ہو اور ایک خاص حد تک طویل بھی ہو۔ اس کے اسلوب میں حسن اور اس کی بندش اور زبان میں خوبیاں موجود ہوں اور مذکورہ بالا صفات اس شاہکار کے مختلف حصوں میں بالترتیب مناسبت کے ساتھ بیان کی جائیں۔ یہ تمام چیزیں تشبیلی انداز میں اور ہونی چاہئیں، افسانوی رنگ میں نہیں۔ المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیئے جانے چاہئیں جو انسان میں رحم اور خوف کے جذبات پیدا کریں تاکہ ان احساسات میں پہچان پیدا ہو کر ان کی قطع ممکن ہو سکے“۔ المیہ کی تعریف کے بعد وہ باعتبار صفت اور بلاط المیہ کے عناصر کا ذکر کرتا ہے۔ باعتبار صفت وہ المیہ پر عنایت قرار دیتا ہے (۱) پلاٹ (روئیاد) (۲) کردار (۳) زبان (۴) خیال (۵) سطر اور (۶) موسیقی۔ ان عناصر میں وہ سب سے زیادہ اہمیت پلاٹ کو دیتا ہے۔ اس سطر کے پیش نظر صرف یونانی المیہ ہے اور اسی کی بنیاد پر وہ اپنے نظریات پیش کرتا ہے۔ یونانی جس طرح اپنی تشبلیات پیش کرتے اور کر سکتے تھے، اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ کردار سے زیادہ پلاٹ کو اہمیت دی جائے۔ اس سطر اپنے زمانے کے اس رجحان سے متفق ہے کہ ”المیہ بغیر پلاٹ کے ناممکن ہے۔ مگر کردار کے بغیر ممکن ہو سکتا ہے“۔ کیونکہ اس کے خیال میں المیہ زندگی کے کسی خاص واقعہ اور سانحہ کی نقل ہوتی ہے۔ ایسے واقعات اور سانحات کی جو پیش آچکے ہوں یا آسکتے ہوں۔ اور واقعات یقیناً پلاٹ ہی کی شکل میں پیش آتے ہیں

اور دریافت کے علاوہ ارسطو المیہ میں حادثہ کو بھی جگہ دیتا ہے۔ اس کے خیال میں ہر تباہ کن یا تکلیف دہ منظر کو حادثہ کیا جاسکتا ہے مثلاً موت کا منظر جسمانی اذیت۔ زخم اور اسی طرح کی تمام اہم تکلیفیں۔

پلاٹ کی تکمیل کے لئے ابتدا، وسط اور اختتام یقینوں حصے بہت ضروری ہیں۔ ایک اچھا پلاٹ جہاں چاہیں شروع ختم نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرے نفلوں میں عمل کافی طویل ہونا چاہیے عمل کی یہ طوالت یہاں تک ہونی ضروری ہے کہ میر و کو زندگی کے مختلف پہلوؤں اور سعی و عمل کے مختلف مراحل سے گزرنے کا موقع مل سکے۔ بد قسمتی کی حالت سے خوش قسمتی کی حالت آنا یا اس کے برعکس۔ اس کے علاوہ رد و اذ بدلت خود مکمل ہونی چاہیے۔ مختلف واقعات اس طرح تسلسل اور ترتیب سے پیش کرنے چاہئیں کہ اگر کوئی ایک جزو چھوڑ دیا جائے تو پلاٹ کا تمام نظام درہم برہم ہو جائے گا۔

پلاٹ کے بعد جس چیز کو وہ اہمیت دیتا ہے وہ کردار ہے۔ "ثانوی مرتبہ کردار کو حاصل ہے" پلاٹ اور کردار کے بعد وہ موضوع جنال۔ زبان۔ منظر اور موسیقی کے متعلق مختصر فیصلہ از ہے۔ "تیسرا درجہ تاثرات (موضوع خیالی) کو حاصل ہے۔ اس عنصر کا تعلق ان تمام سچی اور مناسباتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔ اطور (کردار) میں ہر وہ چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض تقریریں ایسی بھی ہوتی ہیں۔ جن میں اطور یا سیرت کا شائبہ نہیں ہوتا، اور ان میں کوئی چیز ایسی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا نفروں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے تاثرات (موضوع خیالی) میں جو کچھ کہا جاتا ہے سب شامل ہے، خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقہ پر ثابت کرے یا منفی طریقہ پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔ چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے یعنی . . . الفاظ کے ذریعے تاثرات کے ظاہر کرنے

کو نظم ہو یا نثر اس کی طاقت اور اس کا اثر کیساں ہے۔ بقیہ دو عناصر میں پہلے نغمہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخش زیبائشوں اور لائقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوشی بخشنے والا ہے۔ ہمیشہ درمنظر کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لئے سب سے زیادہ ناخوش ہے کیونکہ ٹریجڈی کی شوکت نظام سے اور ادا کا بدل کے بغیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ اگر اشعار کے حسن کا دار و مدار شاعر سے زیادہ کارگیر ہے۔

۱۱ اعتبار صفت المیہ کے مندرجہ بالا چھ عناصر پر بحث کرنے کے بعد وہ بلحاظ کیت المیہ کے عناصر کا ذکر کرتا ہے اس کے لحاظ سے بلحاظ کیت المیہ کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے (۱) پہلوگ (انتخابہ حصہ ۱۲) اسے پی سوڈر دو گیتوں کے درمیان کا حصہ (۳) ہاکوڈ (دو حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور (۴) کورس (سیکٹ) کے گیت۔ لیکن کیت کے لحاظ سے المیہ کے یہ حصے صرف یونانی ڈرامے میں ہوتے تھے اور ان کا ڈرامے کے عام اصولوں سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس لئے ان کی مزید تشریح کی چنداں ضرورت نہیں۔

المیہ کا ذکر کرتے ہوئے ارسطو نے اس کا مقابلہ طریقہ سے بھی کیا ہے۔ اس کے خیال میں قدیم ترین شاعری دو قسم کی تھی ہلکی اور سنجیدہ۔ ہلکی شاعری ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے طریقہ بن گئی اور سنجیدہ شاعری نے المیہ کا روپ دھار لیا طریقہ کو وہ بری سیرتوں کی نقل و ہجاء ہے۔ کامیڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ بری سے ہر قسم کی بدی نہیں۔ بلکہ صرف مضحکہ خیز ہدائی مراد ہے جو ایک طرح کی بدنامی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقص یا بدنامی جو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ شال کے طور پر ایک مضحکہ خیز چہرہ بد شکل اور بگڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو نہ اس کے برخلاف المیہ کا ہر دایسا شخص ہونا چاہیئے جو نہ غمگین ہو نہ نیک اور مصنف مزاج ہو اور نہ عمداً بدعاش یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اس کی نصیحت

کی باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو۔

المیہ پر مفصل بحث کرنے کے بعد ارسطو رزمیہ شاعری کے متعلق بھی مختصر طور پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور المیہ اور رزمیہ کا مقابلہ کرنے کے بعد یہ ثابت کرتا ہے کہ المیہ رزمیہ سے بہتر ہے۔ کیونکہ رزمیہ شاعری کے تمام عناصر المیہ میں موجود ہیں، لیکن وہ خود المیہ کی بہت سی اعلیٰ صفات سے محروم ہے۔ اس کا انداز بیان یہ ہوتا ہے۔ وہ طویل ہوتی ہے اور اس لئے اس میں وحدت قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ اس کے برخلاف المیہ کی بنیادی صفت ہی وحدت ہے۔ المیہ میں وہ وحدت زمان کے متعلق بھی اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لئے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں"۔

عام طور پر وحدت تلاؤ کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا ہے۔ وحدت عمل وحدت زمان اور وحدت مکان حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ وحدت مکان کا تمام الشعر میں ذکر ملتا نہیں۔ وحدت مکان کے الفاظ تک اس پورے رسالے میں موجود نہیں مگر طبعاً اس میں اس وحدت کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا۔ وحدت زمان ضرور الشعر میں موجود ہے لیکن ایک اصول کے طور پر نہیں بلکہ وہ صرف یونانی المیہ کے ایک عام نصاب کی پیش کرتا ہے وحدت زمان کے متعلق وہ صریحاً کہتا ہے جیسا کہ مندرجہ بالا سطور میں عرض کیا جا چکا ہے کہ "ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے" آفتاب کی ایک گردش سراسر سطور کا مطلب بارہ گھنٹے ہیں۔ باچو بیس یا وہ وقت کا صرف ایک

عام اندازہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کے متعلق کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ ایک اور مقام پر وہ اس وحدت کے متعلق لکھتا ہے۔ رزمیہ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغا و انجام سمجھ میں آسکے اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں ان کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں اور ان کی طوالت ان ٹریجڈیوں کی اتنی ہو جو پوری ایک ہی نشست میں سن جاسکتی ہیں۔ لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا حجم بڑھ ہی جاتا ہے۔ ٹریجڈی کی طاقت سے تو یہ باہر ہے کہ وہ ہر وقت واحد ان تمام واقعات کی نقل کرے جو بوقت واحد پیش آسکتے ہیں۔ وہ بیک وقت صرف اسی ایک واقعے کی نقل کر سکتی ہے۔ جو اسٹیج پر پیش آ رہا ہو اور جس میں اداکار مصروف ہوں۔ اس کے برعکس چونکہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے۔ اس لئے اس میں ایسے واقعات بھی بیان کئے جاسکتے ہیں جو بیک وقت پیش نہ آئیں۔ لیکن جن کا نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو۔ ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طویل ہو جاتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ارسطو نے جس وحدت کو صاف اور واضح طور پر پیش کیا ہے وہ صرف وحدت عمل ہے وحدت عمل کی ابہیت کے متعلق وہ لکھتا ہے کہ جس طرح عقیدہ فنون میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اسی طرح اس صورت میں بھی ٹریجڈی کی صورت میں چونکہ روڈا ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لئے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیئے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل متاثر ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ وحدت عمل کی تشریح ارسطو ان الفاظ میں کرتا ہے کہ کوئی روڈا کو محض اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیرا ایک ہے۔ بلکہ ایک ہی

آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آتے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعہ میں مربوط نہیں کئے جاسکتے۔ اسی طرح ایک ہی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں ہے۔ اس ضمن میں وہ ہموار کی مثال پیش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس نے آدمی سے اس میں اپنے ہموار کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا بلکہ صرف ان واقعات کو پیش کیا جن کا ایک عمل سے تعلق تھا اور وہ تمام واقعات چھوڑ دئے جن کا آپس میں یا اس عمل سے بلا واسطہ کوئی تعلق نہ تھا۔

لیکن بعد میں حالات کے بدل جانے اور تمثیل کو پیش کرنے کے طریقوں کے تبدیل ہو جانے سے وحدت ثلاثہ کا یہ اصول بہت حد تک ختم سا ہو گیا۔ دنیا کے مشہور ترین تمثیل نگار شکسپیر، البسن، برنارڈ شانے، شادو، نادرہا، اس اصول کی پیروی کی من کا اصل مقصد وحدت تاثر ہے، نہ کہ مزاج بالاد وحدت ثلاثہ۔ وحدت ثلاثہ تو صرف درائع ہیں اور وہ بھی بہت زیادہ ضروری نہیں۔ کیونکہ اگرچہ یہ تینوں وحدتیں وحدت تاثر پیدا کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ لیکن ادل تو یہ تینوں وحدتیں وحدت تاثر کی ضامن نہیں اس کے علاوہ اس قسم کے سخت اصولوں کی کوئی بھی تخلیق محض نہیں ہو سکتی۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعری، ترکیب جذبات کا ذریعہ ہے۔ اور اس مقصد کو رحم اور خوف کے جذبات کو ابھار کر انسان کا صحتمندانہ نکاس کر کے حاصل کرتی ہے۔ اس نے ترکیب جذبات کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار صرف دو جگہ کیا ہے۔ ایک دفعہ سیاسیات میں اور دوسری مرتبہ بالشعر میں سیاسیات میں وہ ترکیب جذبات کے متعلق لکھتا ہے: "وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی زیادہ صلاحیت ہے یعنی وہ لوگ جو اس طبیعت کے مالک ہیں، اس بات کو محسوس کرتے ہیں... کہ ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے، اور انہیں ہر رطف سکون حاصل ہوتا ہے" بالشعر میں اس لفظ کی تشریح کے متعلق صرف

۱۔ الفاظ ملتے ہیں عالمیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیئے جانے چاہئیں جو انسان میں رحم و خوف کے جذبات پیدا کریں۔ تاکہ ان احساسات (جذبات) میں پہچان پیدا ہو کر ان کی تطہیر ممکن ہو سکے، یا رسطو کے نظریہ و تزکیہ جذبات کی اتنی تادیس ہو چکی ہیں اور اس پر اس قدر زیادہ لکھا جا چکا ہے کہ اب کسی مزید ناقص، دلی یا غلط تشریح کی گنجائش نہیں۔ بہر حال عام طور سے اس لفظ کے معنی "اخلاقی اصلاح رکھنے والے" ہیں۔ یعنی دامنِ جذبات کے نکاس سے انسان کی اخلاقی اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ اپنے آپ کو ہلکا ہلکا محسوس کرنے لگتا ہے۔ یا رسطو کے الفاظ میں اسے "پر لطف سکون" حاصل ہوتا ہے۔ لیکن کیا جذبات میں پہچان پیدا کر کے ان کا نکاس ممکن ہے اور اگر اس طرح جذبات کا نکاس ممکن بھی ہو، تو کیا یہ نکاس اخلاقی اصلاح کا موجب بن سکتا ہے؟ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ جذبات ابھرنے کے بعد کم ضرور ہو جاتے ہیں اور اس طرح پر لطف سکون بھی حاصل ہوتا ہے، لیکن اس عمل سے اخلاقی اصلاح کا ہونا عملی نظر سے مزید برآں خوف اور دہشت کا جذبہ تو ضرور ایسا ہے کہ ان کا نکاس اخلاقی طور پر ضروری ہے۔ لیکن رحم کے جذبہ کے متعلق تو یہ صحیح نہیں۔ جذبہِ رحم کا انخلاء نہیں بلکہ انضباط ضروری ہے۔ مالا لکھار رسطو نے اپنی تفسیر میں الیہ میں ان دونوں جذبوں کو ابھارنے پر بار بار زور دیا ہے اور ساتھ ساتھ زبردیا ہے۔ الیہ نقل ہے ایسے عمل کی جو مکمل ہے اور ایسے عمل کی جس سے دہشت اور دردِ مندی کے جذبات بھی پیدا ہوں۔ ہم نے الیہ کی تعریف کا یہ کہ یہ دردِ مندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہے وہ ان دونوں جذبات کو الیہ کی خاص صفت قرار دیتا ہے۔ اور مفصل طور سے اس نقطہ پر بحث کرتا ہے کہ کسی قسم کے واقعات سے رحم اور خوف کے جذبات پیدا ہو سکتے ہیں۔ اور الیہ نگار یہ ان دونوں قسم کے جذبات کو ابھارنا لازمی اور ضروری قرار دیتا ہے۔

۲۔ رسطو نے سقراط کی طرح حسن کو صرف اتنا دیکھ کر محدود نہیں رکھا اور نہ ہی غلامی

کی طرح صرف خیر تک۔ وہ حسن کو ایک قدر بالذات مانتا ہے اور اس نے مختلف مقامات پر مختلف انداز میں حسن کی تشریح کی ہے، الشعر میں وہ حسن کو عظمت اور تناسب کے مترادف سمجھتا ہے، ہر وہ چیز جو حسین ہے، اس کے لئے صرف یہی ضروری نہیں کہ تمام اعضاء دریا حصے ایک خاص طریقے پر جمع ہوئے ہوں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں۔ کیونکہ حسن، عظمت اور تناسب پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں، کیونکہ نظر پورے کے پورے کو دفعتاً ہی ادھاک کر لیتی ہے اور مختلف اعضاء میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کر سکتی۔ اس طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھر کم جانور بھی حسین نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ اس کے تمام اعضاء ایک ساتھ نظر نہیں آتے، کیونکہ کلی، یعنی شے کی وحدت ناظر کے لئے موجود نہیں رہتی۔ ”الخطاب میں وہ حسن کو خیر سمجھتا ہے اور حسن کے لئے خیر اور شر کو لازمی قرار دیتا ہے۔ ”ما بعد الطبیعات“ میں وہ حسن کے اجزائے ترکیبی سے وحدت و یکسانیت کو ثابت کرتا ہے اور ان اجزائے ترکیبی کی اصل نوعیت معلوم کرنے کے لئے علم الہندسہ کی تعلیم کو ضروری خیال کرتا ہے، یہ حسن کا وہی معروضی نظریہ ہے جسے اہل الانا پیش کر چکا تھا۔ اور جو عام طور پر یونانیوں میں مقبول تھا۔

عرض ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو نے جمالیاتی اور تنقیدی مسائل پر ناقابل حلی طریقے سے مدلل طور پر بحث کی ہے۔ اس کے کچھ نظریات موجودہ دور میں قابل قبول نہیں بلکہ کسی مفکر کی اصل عظمت اور قدر و منزلت مسائل پیش کرنے اور ان کے حل کی نشاندہی میں معجز ہوتی ہے اور اس حیثیت سے ارسطو کی پوزیشن مستحکم ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

۶۰

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

باب

یونانی مفکرین - ارسطو کے بعد

ارسطو سے پہلے ہی یونان کا شہری ریاستیں نہ بہ انحطاط ہو چکی تھیں۔ ارسطو کے زمانے میں یونان کی ایک ریاست مقدونیہ نے طاقت حاصل کی اور اس کے بادشاہ فیلقوس نے مختلف ریاستوں کو فتح کر کے اپنی سلطنت کی حدود کو وسعت دی۔ فلپ نے ارسطو کو اپنے لڑکے اور جانشین سکندر کا تالیق مقرر کیا۔ ڈیموس تھینز نے مقدونیہ کو یونان کا حصہ سمجھتا تھا اور نہ فیلقوس کو یونانی وہ قدرتی طور پر فیلقوس اور اس کے وطن مقدونیہ کا نہایت سخت الفاظ میں ذکر کرتا ہے۔ فیلقوس کو وہ وحشی قرار دیتا ہے۔ اور ایک ایسے خطرہ زمین کا باشندہ بتاتا ہے۔ جس سے یونان کو کبھی ایک اچھا غلام تک نہیں آسکا لیکن جو ریاست ارسطو جیسا مفکر اور سکندر جیسا فاتح پیدا کر سکتی ہے۔ اس کے متعلق اس قسم کے سخت الفاظ ہرگز قابل قبول نہیں ہو سکتے۔ حقیقت یہ ہے کہ مقدونیہ یونان کا ایک حصہ تھا۔ اور جہاں تک فیلقوس اور اس کے جانشین سکندر کا تعلق ہے انہوں نے یونانی تہذیب کو دوسرے ممالک میں پھیلانے کے لئے جو کچھ کیا وہ نہ ان سے پہلے کوئی شخص کر سکا اور نہ ان کے بعد سکندر کی وفات کے بعد اس کی سلطنت تین حصوں میں تقسیم ہو گئی اور دیویوں کی بڑھتی ہوئی طاقت نے ان تینوں سلطنتوں کو آہستہ آہستہ ختم کر دیا لیکن اس سیاسی زوال کے باوجود جہاں تک یونانی علم و فن اور تہذیب و تمدن کا تعلق ہے اس سے اس وقت کی دنیا کافی متاثر ہوئی۔ روم، مصر اور شام

بہت حد تک یونانی رنگ میں رنگے گئے۔ اسکندریہ یونانی تہذیب کا مرکز قرار پایا اور اس نے علمی طور پر کافی شہرت حاصل کی۔ ارسطو کے بعد اگرچہ یونان کی علمی اور فنی صلاحیتیں ماند پڑ گئی تھیں۔ لیکن اس پر بھی اس ملک نے اقلیدس اور آرخمیڈس جیسے مفکرین اور تھیوکرٹس جیسے شاعر پیدا کر کے ثابت کر دیا کہ اس سیاسی مہتری کے زلزلے میں بھی علم و ادب کی دنیا پر یونانیوں ہی کا راج تھا۔ نہ صرف اس وقت راج تھا بلکہ ڈیڑھ ہونے دو ہزار سال تک یورپ یونانیوں جیسے مفکرین اور فنکار اور شاعر پیدا کر سکا۔ اور یورپ کی نشاۃ ثانیہ کا بلا واسطہ یا بالواسطہ بہت حد تک دار و مدار یونانیوں ہی کے علم و فکر اور فن و ادب پر ہے۔

ارسطو کے بعد سے لیکر نشاۃ الثانیہ اور تحریک اصلاح تک کے زمانے کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اور سلطنت روما کے زوال کو ہم ان دونوں حصوں میں طعناصل قرار دے سکتے ہیں۔ پہلے حصے میں سیاسی طور پر اہل روم براہ راست ترقی تھے۔ لیکن تمدنی طور پر یونانی مفکرین اور ان کے شاگرد۔ تہذیب و تمدن کے اکثر شعبوں میں خود مایونان سے بہت متاثر تھا۔ اس زمانے میں یونانی علم و ادب اور فن نہ صرف زندہ رہا بلکہ آہستہ آہستہ کچھ آگے بھی بڑھتا رہا۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اب ترقی کی رفتار کم تھی۔ علم و ادب میں وہ جوش و قوت اور شان باقی نہ رہی تھی جو یونان میں اسے حاصل تھی مگر حال کسی نہ کسی صورت میں وہ زندہ تھا۔ اور کبھی نہ کبھی اپنی زندگی کا ثبوت بھی دیتا تھا۔ لیکن اس زمانے کے دوسرے حصے میں جسے ہم قرون وسطیٰ کہتے ہیں۔ یورپ میں زندگی کے ہر شعبے پر مدنی سی چھا گئی تھی۔ صرف ایک مذہب تھا جو ظلم و ستم کے ذریعے اپنی زندگی کا ثبوت دیتا رہتا تھا۔ تمام زندگی مذہب کے آہنی پنچے میں گرفتار تھی۔ اور خود مذہب تو ہمت میں مقید تھا۔ قرون وسطیٰ کی شرع کی چھ سات صدیوں پر اس قدر گہری تاریکی اور نیکی چھائی ہوئی تھی کہ روشنی کی ایک کرن کا گزر بھی مشکل تھا۔ علم و ادب کی

شیخ مغرب سے مشرق میں منتقل ہو گئی تھی۔ مشرق منور تھا اور مغرب تاریک۔ مشہور مصلح
 ہونے کے متعلق رقمطراز ہے۔ اس زمانے میں جب رشتہ داروں یونانی اور
 اہلانی فلسفے سے بہرہ اندوز ہو رہے تھے۔ مغرب میں ان کے ہم عصر شارل مین اور اس
 کے امرا اپنے ناموں کا املا سیکھ رہے تھے۔ علم و فن پر گرجا کا پہرہ تھا اور ان ملک عملاً
 کی پہنچ ناممکن تھی۔ صرف علم و ادب ہی نہیں تمام زندگی گرجا کی غلام تھی اور گرجا زیادہ
 سے زیادہ طاقت حاصل کرتا جا رہا تھا۔ پوپ دین نوینا دونوں کا مالک تھا۔ ہولی رومن
 ایمپائر ہولی تھی نہ رومن اور نہ ایمپائر۔ بلکہ پوپ کے زیر سایہ ظلم و ستم کا ایک گہوارہ
 تھی اور زندگی اس میں مقید مشرق کی روشنی سے اسپین فیضیاب ہوا۔ اور وہاں سے اس
 روشنی نے آہستہ آہستہ یورپ کے دوسرے ممالک کی طرف رخ کیا۔ صلیبی جنگوں
 نے مغرب کو مشرق سے کچھ سیکھنے کے مواقع فراہم کئے۔ یورپ میں بھی زندگی کے کچھ
 آثار پیدا ہوئے۔ تین چار صدیوں تک یہ زندگی آہستہ آہستہ سانس لیتی رہی اور پھر
 یورپ میں نشاۃ الثانیہ کا دور شروع ہوا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ مذہب میں
 تحریک اصلاح آئی۔ سترھویں صدی میں یورپ صحیح معنوں میں دوبارہ زندہ ہو کر عہد
 جدید میں داخل ہوا۔

جہاں تک جمالیات اور اس کے نظریات کا تعلق ہے صرف اس قدر کہ دینا
 کافی ہے کہ زندگی کے دوسرے شعبوں اور علوم کی طرح یہ علم بھی عام حالات سے متاثر ہوا
 اس دور کے حصہ اول یعنی یونان و روم کے زمانے میں یہ علم زندہ رہا لیکن زیادہ ترقی نہ
 کر سکا۔ قرون وسطیٰ کے شروع نصف میں تو یہ بڑی طرح معقوب تھا۔ اور دوسرے
 علوم کی طرح زندگی کے آخری سانس لے رہا تھا۔ لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس میں
 زندگی کے آثار پیدا ہونے شروع ہوئے زندگی کے آثار ہی کو ہم نشاۃ الثانیہ کہتے ہیں۔
 اس باب میں ہم ارسطو کے بعد یونان، روم اور اسکندریہ میں جمالیاتی نظریات کے متعلق

کچھ عرض کریں گے۔ اور اگلے باب میں قرون وسطیٰ کو زیر بحث لایا جائے گا۔

جہاں تک زیر تبصرہ زمانے کا تعلق ہے۔ اس میں میں جمالیات کے متعلق
 نہ افلاطون کی طرح مدلل نظریات ملتے ہیں اور نہ ارسطو کی طرح مرتب خیالات۔ زندگی
 کافی بلند یوں تک پہنچ کر اب کچھ ستاسی رہی تھی اور یہ چیز زندگی کے ہر پہلو پر
 صادق آتی تھی۔ مختلف مدارس فکر اور مفکرین اب زندگی کو من حیث الکل نہیں دیکھ رہے
 تھے۔ بلکہ کوئی زندگی کے کسی ایک پہلو پر زور دے رہا تھا۔ اور کوئی دوسرے پہلو پر۔ اور
 جب تک زندگی کو من حیث الکل نہ دیکھا جائے اس میں حسن نظر نہیں آ سکتا۔ اس
 زمانے کے اکثر فکری نظریات کا حام روحان زندگی سے فرار تھا۔ رواقی اور لٹرائٹونی
 سب کسی نہ کسی طرح زندگی سے فرار ہی میں مقصد حیات کے متلاشی تھے۔ بعد میں عیسائیت
 بھی موحرا لکڑ دو مدارس فکر سے متاثر ہوئی اور ابدی نجات کو زندگی میں نہیں بلکہ زندگی
 سے فرار میں ہمیشہ سمجھا۔ حسن زندگی میں ہے نہ کہ زندگی سے فرار میں ایسی زندگی میں
 حسن شکا ہی سے نہ آ سکتا ہے اور جب حسن ہی نظریے پیشہ برآں اس کے متعلق غور و خوض کرنے
 اور نثر آئیں کر نیکاسول ہی پیشہ ہیں۔ علاوہ ازیں اس زمانے کی غالباً اکثر تصانیف
 ضائع ہو چکی ہیں اور اب تک میں پہنچیں۔ اگر ان تمام تصانیف تک ہماری رسائی ممکن ہو
 سکتی تو شاید میں حسن اور من کے متعلق کچھ زیادہ مرتب نظریات دستاویز ہو سکتے ہو۔ لیکن
 لان جانسن اور افلاطونس کے یہاں تو جمالیاتی نظریات کچھ بستر شکل میں مل جاتے ہیں کچھ
 ان کی تصانیف ہم تک پہنچ گئی ہیں لیکن رواقی۔ ارسطوین اور اس زمانے کے
 اکثر نقادوں کے نظریات تو صرف جزوی طور پر ملتے ہیں۔ جبکہ صرف ہماری اہمیت
 پہنچاتی طور پر ان میں کسی خاص اہمیت کا حامل قرار نہیں دیا جاسکتا۔

رواقیوں میں میں سری سی پس (۲۸۰-۲۰۹ ق۔ م) کے یہاں فطرت میں حسن

کے تعلق یہ الفاظ ملتے ہیں: "فطرت نے کچھ حیوانات کو صرف حسن کی خاطر پیدا کیا اور
 اس میں وہ صرف محسوس کرتی ہے۔ اور انگوں کی آبرو سے خطا حاصل کرتی ہے۔" مثلاً اگر کسی

تخلیق کی وجہ اس کی دم کا حسن ہے یہ نظریہ ہمیں کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے بہر حال یہاں حسن فطرت کی طرف ایک اشارہ ضرور ملتا ہے اور اس کا مقصد خطا اور مسرت قرار دیا گیا ہے انسانی تخلیق کا ایک بڑا مقصد بھی تو آخر حسن کی تخلیق ہے۔ اور حسن سے حظ حاصل ہونے میں بھی اختلاف کی گنجائش نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ انسان اپنے جذبات اور احساسات کی بناء پر ایسا کرتا ہے اور فطرت میں جذبات اور احساسات کی موجودگی کا جواز مشکل ہی سے مل سکتا ہے۔ سر اس کا ایک اقتباس پیش کرتا ہے: "انسان اگرچہ کبھی کبھی کمال کی حد کو چھو ضرور لیتا ہے لیکن وہ کامل نہیں۔ اس کا کام تو فطرت کے متعلق غور و خوض کرنا اور اس کی نقل کرنا ہے۔" سری سی پس کا یہ نظریہ پہلے نظریے کے مقابلے میں یقیناً بہتر ہے۔ لفظ نقل میں تو ہمیں یونانیوں کا عام رجمان نظر آتا ہے لیکن غور و خوض، ایک قابل قدر اضافہ ہے۔ انسان کے دوسرے مفکرین میں ہیں یہ خیال ملتا ضرور ہے۔ لیکن اس خیال کو واضح طور پر اس نے پیش کیا۔ موجودہ دور میں اس خیال نے جو اہمیت حاصل کی ہے اس کے متعلق یہاں کچھ کہنا ضروری نہیں۔

پوسی ڈونیس (۱۳۵-۱۵۵ ق م) کے یہاں بھی ہیں جمالیات کے متعلق کچھ اشارات مل جاتے ہیں۔ اس کے خیال میں شاعری "فطرت اور نقل میں مضمر ہے" یہاں ہیں ارسطو کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے اگرچہ ارسطو لفظ "نقل" کو جستہ وسیع اور عمیق مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ ہدائی اس سے محروم ہیں۔ جذبات اور احساسات تو خیر واقیوں کے یہاں جگہ حاصل کر ہی نہیں سکتے لیکن یہاں تو خیال کو بھی کچھ اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا اور بغیر ان کے نقل، عکاسی اور نو نو گرانی تو ضرور ہو سکتی ہے۔ لیکن تخلیقی عمل بالکل نہیں ہو سکتی۔ سینکار (۱۵۵-۱۰۰ ق م) تو فنون لطیفہ کی

اسمیت کا بالکل قائل نہیں اور انہیں صرف حواس سے متعلق سمجھتا ہے اور مفید فنون کی صفت میں جگہ دیتا ہے۔ اس کے خیال میں صحیح معنوں میں فن لطیف صرف ایک ہے اور وہ فلسفہ ہے۔ جس کا مقصد اعلیٰ اور مستحکم نظر خیر اور فضیلت ہے۔ شاعری کو وہ صرف اس شرط پر قبول کرنے کے لئے تیار ہے کہ وہ فلسفے کے ماتحت ہے اور صرف فلسفیانہ نظریات کو پیش کرے۔ انطاہون کی اس سے زیادہ غلط تشبیح ہمیں شاید ہی کہیں مل سکے شہنشاہ مارکس اور پلینس (۱۲۱-۱۸۰ء) کے یہاں بھی ہمیں سوئی کے اوپر کی سطح پر شکون اور زیادہ پاک جانے کی وجہ سے پھٹے ہوئے انجیر میں حسن کا ذکر ملتا ہے۔ نقل میں حسن کا تو وہ قائل تھا ہی نہ لیکن یہاں وہ افادہ میں حسن کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یا شاید اس کا یہ مقصد ہو کہ زندگی حسن ہے اور اس میں جوانی اور بڑھاپے کی کوئی تخصیص نہیں لیکن ایک رواقی کے لئے۔ چاہے وہ شہنشاہ ہی کیوں نہ ہو۔ زندگی میں حسن کو تسلیم کرنا کچھ مشکل ہی ہے۔

مندھریالا مدر شکر کے ساتھ اس زمانے میں ایک مدرسہ فلسفہ زندگی بھی خاصا مقبول تھا۔ اس مدرسہ فکر کا بانی ایقورس (۳۴۱-۲۷۰ء) تھا۔ ایقورس کو عام طور پر ہم لذت کے شیدائی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن وہ لذت اور مسرت حاصل کرنے کا منفی طریقہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں مسرت خواہشات کی تکمیل سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ مسرت کا راز خواہشات کی تعداد محدود کر دینے میں ہے کیونکہ جتنی زیادہ خواہشات ہوں گی اتنی ہی زیادہ ہمیں ناامیدی ہوگی۔ زیادہ خواہشات کا پایہ تکمیل تک پہنچنا ناممکن ہے۔ اور ناامیدی کا مطلب الم ہے۔ الم سے بچنے کا صرف ایک طریقہ ہے اور وہ ہے خواہشات کو کم کرنا۔ علاوہ انہیں وہ مسرت کی زندگی کو ہندوی اعتدال۔ عقل۔ شرافت اور خیر میں مضمر سمجھتا ہے نہ کہ اداۃ خواہشات کی تکمیل میں جس طرح کہ سقراط، سوفسطائیوں کے ساتھ انصاف نہ کر سکا۔ اسی طرح رواقیوں نے بھی ایقورس

کے ساتھ انسانی کی اوسان کے نظریات کو غلط طور پر پیش کیا۔ جہاں تک ابیغورین کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ فطرت میں کسی مقصد کے قائل نہیں اور فن چونکہ فطرت کی نقالی ہے اس لئے وہ بھی کسی اعلیٰ مقصد کی طرف ہماری رہنمائی نہیں کر سکتا۔ فیلوڈی مس رپہلی صدی قبل مسیح کے خیال میں موسیقی "غلاف عقل" ہے اور ہماری روح یا جذبات کو متاثر نہیں کر سکتی اور اظہار جذبات میں باورچی گری سے کسی طرح بہتر نہیں۔ لکریٹشس (۲۸۰-۱۰۰ ق م) کے خیال میں گانا پرندوں کی آواز کی نقل ہے اور ہوا کے سرکندوں میں سے گزرنے سے اس نے سازوں کے ساتھ گانا سیکھا ہے۔ یہ خیال ہمیں فطرت کی عظمت کا تو قائل کر سکتا ہے لیکن اس طرح موسیقی کی عظمت تو بالکل ختم ہو جاتی ہے۔

ان دو مدارس فکر کے علاوہ ہمیں اس زمانے کے بعض دوسرے مفکرین کے یہاں بھی جمالیات کے تعلق مفصل یا مختصر اشارات ملتے ہیں جو نظریاتی طور پر نسبتاً زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ سسرو (۱۰۶-۴۳ ق م) کسی خاص مدرسہ فکر کا پیرو نہ تھا اور نہ ہی ہم اسے اس زمانے کے عظیم مفکرین کی صف ہی میں جگہ دے سکتے ہیں۔ لیکن وہ ایک زبردست عالم مشاہد اور تجربہ کا شوقین۔ نیک نیت اور دلنشین انداز بیان کا مالک تھا۔ اس کے خیال میں جب ایک فنکار اپنا شہکار پیش کرتا ہے تو وہ کسی خارجی شے کی صرف نقل نہیں کرتا بلکہ اپنے ذہن کی وساطت سے اس کی تخلیق کرتا ہے۔ جہاں حسن اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے اور جہاں سے فنکار کی فنی صلاحیت اسے خارجی عالم میں بے آتی ہے۔ سسرو کا یہ نظریہ انلاطون کے نظریہ نقل پر نہ صرف ایک زبردست تنقید ہے بلکہ صداقت کے بھی دیاں قریب ہے۔ اسطو نے نقل کے مفہوم کو زیادہ وسیع کر دیا تھا۔ لیکن سسرو نقل کے سوا ایک اور ذہنی صلاحیت کا بھی معترف ہے۔ اور فن کی بنیادوں کو اس پر استوار کرتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فنکار کی فنی صلاحیت پر بھی زور دیتا ہے جو وہی نہیں بلکہ اکتسابی ہے۔ وہ اپنے زمانے کے اس عالم نظر سے شغف ہے کہ کل کا حسن اجزاء میں آپس میں مناسب اور کل اور اجزاء میں ایک

خاص نسبت کی موجودگی میں پوشیدہ ہے۔ جن کے معروضی نظریہ میں تناسب کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ سسر و اسے قبول کر لیتا ہے لیکن یہاں وہ ایک اور چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے اور یہ اشارہ حسن کی اقسام کے متعلق ہے۔ یونانیوں میں حسن کو خیر اور محکم کے تحت تقسیم کرنا عام تھا۔ ارسطو نے اس تقسیم سے آگے بڑھ کر مختلف فنون کی بنیاد پر حسن میں اقسام کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بسک سسر و بقاعدہ طور پر حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ حسن کی دو قسمیں ہیں۔ ایک دلربائی میں مضمر ہے اور دوسری عظمت میں۔ دلربائی نسوانی صفت ہے اور عظمت مردانہ خصوصیت ہے۔ ہم اسے معروضی نظریہ حسن سے صحیح نظریہ حسن کی طرف پہلا قدم کہہ سکتے ہیں۔ یہ ہمیں حسن کی مابہیت اور حقیقت پر غور و خوض کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ کیونکہ کم از کم دلربائی صرف معروضی کی خصوصیات مثلاً تناسب، توازن، ہم آہنگی، رنگ وغیرہ ہی میں نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے کچھ اور خصوصیات کی موجودگی بھی ضروری ہے جو معروضی بھی ہیں اور موضوعی بھی۔

ہم کے مشہور شاعر اور نقاد پورس لاٹھی نے اپنے تنقیدی اور جمالیاتی افکار کو اپنی تصنیف ”فن شاعری“ میں پیش کیا ہے۔ پورس کے چھوٹے سے معرکہ الار سالے کی اہمیت دو گونہ ہے ایک تو یہ کہ اس رسالے کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ میں مقبول ہوئے۔ دوسرے یہ کہ پورس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو سے منسوب کیا گیا۔ پورس اپنے بہت سے خیالات میں ارسطو سے متاثر ہے اور بعض مقامات پر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ارسطو کے نظریات کی تشریح کر رہا ہے اگرچہ اس کا انداز بیان کچھ زیادہ واضح اور صاف نہیں ہے اور اس کے مندرجہ بالا رسالے میں منطقی ترتیب کو بھی زیادہ پیش نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ جس کی بنا پر اسے سمجھنے میں کچھ دقت محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس رسالے نے ارسطو کے نظریات کو مقبول بنانے میں خاصا حصہ لیا۔ شاعری کا مقصد وہ لطف اور افادہ سمجھتا ہے اور آفادہ میں تعلیم اور اصلاح کو بھی شامل کرتا ہے۔

فن اور زندگی کے متعلق اس کے نظریے کو مجموعی طور پر افادہ کیا جاسکتا ہے۔ اس کے خیال میں ایک شخص بغیر خدا و اوقات کے شاعر نہیں بن سکتا۔ کسی ایسے شخص کو جو شعور موزوں کر سکتا ہو یا کہہ لیتا ہو شاعر کہنا غلط ہے۔ شعرا درجہ میں صرف الفاظ کی ترتیب کا فرق نہیں ہوتا۔ شاعر کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتا ہے: شاعر کا خطاب صرف اس شخص کی شان میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ جو اختراعی قابلیت اور خدا و اوقات کا مالک ہو اور جس کی زبان میں اعلیٰ خیالات کو پیش کرنے اور عظیم چندوں کو بیان کرنے کی صلاحیت ہو۔ فن کی عظمت کا وہ نہ صرف قائل ہے بلکہ اس پر بہت زیادہ زور دیتا ہے اور فن کے اصولوں کی پیروی نہ کرنے کو ناقابل معافی جرم سمجھتا ہے۔ فن کی ہستی اس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فرشتوں دونوں نے شعرا کے لئے ممنوع قرار دیا ہے۔ اگرچہ ارسطو کی پیروی میں وہ اتفاقی غلطیوں کو قابل معافی خیال کرتا ہے مہر لیس نے جابجا ارسطو کے خیالات سے خوش چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال کے متعلق اس نے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دہرایا ہے۔ روئیداد کی وحدت اور تسلسل پر زور دیا ہے اور سیرت نگاری اور روئیداد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈیلمے اور روئیداد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس نے ارسطو ہی کے طریقے کی پیروی کی ہے۔

اس زمانے کی سب سے مشہور کتاب ”جلال“ لان جانسن کی تصنیف کے طور پر مشہور ہے۔ تیسری صدی میں اس نام کا ایک مفکر گزرا تو ضرور ہے لیکن کیا یہ کتاب ”جلال“ اسی لان جانسن کی ہے یا اسی نام کے کسی اور شخص کی یا کسی دوسرے مفکر کی۔ اس کے متعلق کچھ وثوق سے نہیں کہا جاسکتا۔ اکثر محققین اس بات پر متفق ہیں کہ یہ کتاب انگشٹس کی وفات کے فوراً بعد کی ہے اور اس طرح ہم اسے پہلی صدی عیسوی کی تصنیف قرار دے سکتے ہیں اس کتاب میں جلال کو حسن سے ارفع اور اعلیٰ بتایا گیا ہے۔ اور اسے روح کی عظمت کا سایہ قرار دیا گیا ہے۔ ”جلال“ سے وہ نام طور پر فطرت کے وہ عظیم الشان مظاہر مراد لیتا ہے جو مہیب اور ہر شکوہ

نظر آتے ہیں۔ جب ہم زندگی کے تمام دائرے کا جائزہ لیتے ہیں اور ہر جگہ اسے ان چیزوں سے ملو دیکھتے ہیں۔ جو نظر افروز شاندار خوبصورت ہیں۔ تو ہم فدا یہ بات سمجھ لیتے ہیں کہ حیات انسانی کی قیامت حقیقی کیسا ہے؟ اور یہی وجہ ہے کہ فطرت ہمیں محض ایک چھوٹی سی مادی کی صفائی اور ناپائیدار کی تعریف کرنے پر نہیں بلکہ نئی۔ ڈینیوب۔ رائن اور بحیرہ خاثر کے ماوراء برشے کی ستائش کرنے پر اکساتی ہے۔ اس کتاب کے مصنف کے خیال میں ادب میں جلال کا دار و مدار پانچ چیزوں پر ہے۔ خیالات کی بلندی اور رفعت ان میں سب سے زیادہ بارفقت ہے اور اس کا انحصار سیرت کی پختگی پر ہے۔ اعلیٰ نمونوں کی نقل و تحمیل اور صحیح ماحول کا انتخاب اور تحریر بھی اعلیٰ خیالات کے ضامن ہو سکتے ہیں۔ جلال کا دوسرا ماخذ شدید اور قدرتی جذبات ہیں اس کتاب میں جذبات کو نہایت اعلیٰ اور ارفع مقام دیا گیا ہے۔ اور فن اور زندگی کو جذبات پر منحصر قرار دیا گیا ہے تیسرے نمبر پر وہ ضائع بدائع کو جگہ دیتا ہے۔ لیکن ان کے استعمال میں وہ یہ شرط لگاتا، کہ وہ اس طرح استعمال ہوں کہ توجہ ادھر مبذول نہ ہونے پائے۔ جلال کا چوتھا ذریعہ انداز بیان ہے۔ مصنف الفاظ کے صحیح اور مناسب انتخاب پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے خیال میں الفاظ اس قسم کے ہونے چاہئیں کہ ان کی طرف توجہ مبذول ہو اور وہ تحریر کو جادو بنا دیں۔ تشبیہ اور استعارہ کو وہ ضائع بدائع میں نہیں بلکہ انداز بیان میں شامل کرتا ہے جلال کا آخری ماخذ وہ الفاظ کی صحیح ترتیب کو قرار دیتا ہے۔ الفاظ کی غلط ترتیب۔ ان کا غلط طور پر یا غلط مقام پر استعمال بہت کم یا بہت زیادہ الفاظ کا استعمال تحریر کو بچان بنا دیتا ہے اور وہ ان چیزوں کو زبردست نقائص شمار کرتا ہے۔ یہ کتاب تنقید کے صرف نظریات پر بحث نہیں کرتی۔ بلکہ اس میں عملی تنقید بھی موجود ہے اور مصنف مثالیں پیش کر کے ان نقائص پر بحث کرتا ہے جو اس کے ادب کے زمانے میں در آئے تھے۔ اس کتاب میں خط اور انبساط کو ادب کا مقصد قرار دیا گیا ہے۔ بلکہ انہوں میں اکثر مفکرین نے خط کو فن اور

ادب کا مقصد قرار دیا ہے۔ لیکن افلاطون خط کو زیادہ قابل ستائش نہیں سمجھتا۔ ارسطو خط کے ساتھ اور کئی مقاصد پیش کرتا ہے جو لیس خط کے ساتھ افادہ کو بھی نن کا مقصد قرار دیتا ہے لیکن اس کتاب کا مصنف بغیر کسی جھجک کے واضح الفاظ میں خط اور صرف خط کو نن کا مقصد سمجھتا ہے۔ وہ نن میں آمد اور خودی کا بھی قائل ہے۔ یہودیوں کے واضح قوانین نے جو ایک معمولی شخص نہ تھا۔ اپنے قوانین کے شروع ہی میں کہا ہے کہ خداوند تعالیٰ نے کہا "روح شنی ہو جا۔ اور روشنی ہو گئی۔ زمین وجود میں آ۔ اور زمین وجود میں آ گئی۔" اس کے خیال میں تخلیق عالم کی طرح فنی تخلیق میں بھی یہی اصول کار فرما ہے۔

پلوٹاک (۵۰۰ء) بھی اپنے جالیاتی افکار میں ارسطو سے کافی متاثر تھا وہ پہلا مفکر ہے جس نے ہماری توجہ قبح کے موضوع کی طرف مبذول کرائی "بنیادی طور پر قبح کبھی بھی حسین نہیں بن سکتا۔ لیکن اگر نقل بالکل صحیح ہے تو ہم اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں ایک بد صورت چیز کی شبیہ کبھی بھی خوبصورت نہیں ہو سکتی اگر ایسا ہو جائے تو وہ اپنی اصل کے مطابق نہیں ہوگی جس اور حسین نقل مختلف چیزیں ہیں۔" ہم بد صورت چیز کی نقل سے چاہے وہ شاعری میں ہو یا مصوری میں صرف اس وجہ سے لطف اندوز ہوتے ہیں کہ وہ اس کی صحیح نقل ہے نہ کہ اس بنا پر کہ وہ حسین ہے۔ حسین نقل ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ فن کی کامیابی کا دار مدار حسن پر نہیں بلکہ صحیح طور پر نقل کرنے میں ہے۔ وہ اس سلسلے میں ضمانت پر بھی زور دیتا ہے کیونکہ صحیح نقل پیش کرنا اور اس سے لطف اندوز ہونا صرف ضمانت کی بنا پر ممکن ہے۔ "کیا یہ ایک بد صورت چیز نقل کے ذریعے حسین بن جاتی ہے؟" نہیں وہ بد صورت ہی رہتی ہے۔ لطف اندوزی کی اصل وجہ ضمانت ہے۔ جس کی بناء پر صحیح نقل اور عکاسی ممکن ہو سکتی ہے۔ اس کے نزدیک صحیح نقل تخلیق کی ایک قسم اس ایک شکل میں ہے اور اس سے تو موجودہ زمانے کے مفکرین جالیات کو بھی انکار نہیں اگرچہ ان کے نزدیک صحیح نقل تخلیق کی صرف ایک ابتدائی شکل ہے عرض ہم دیکھتے ہیں

کی مثالیں پیش کی ہیں۔ ان کے ٹوش نظر تخیل اور نقل میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ کیونکہ تخیل کے لفظ کو وہ جس طرح استعمال کرتا ہے وہ حقیقتاً تخیل کا صحیح اور واضح مفہوم نہیں وہ تحقیقی تخیل سے زیادہ نقل ہی کے قریب ہے۔ ارسطو نے لفظ نقل کے مفہوم میں جو وسعت پیدا کی تھی۔ فلاطون نے لفظ تخیل استعمال کر کے اس میں اور زیادہ وسعت پیدا کی لیکن اصل تخیل کو وہ واضح نہ کر سکا۔ اور یہ بات آسان بھی نہ تھی کیونکہ تخیل کی پوری وضاحت تو کہیں سولہ سترہ صدیوں کے بعد کا واقعہ؛ پیش کر سکا۔ لیکن فلاطون نے کم از کم اس لفظ کو اور اس کے ابتدائی مفہوم کو جمالیات اور تنقید میں لایا تو سہی۔ فن اور ادب میں اس کی اہمیت کی طرف توجہ تو مبذول کرائی۔ علاوہ انہی کروچے کے اس خیال سے بھی اتفاق ممکن نہیں کہ فلاطون نے تخیل صرف نقل ہے۔ کیونکہ نقل بادلوں میں مختلف جانوروں کی شکلیں پیش نہیں کر سکتی یہ صرف تخیل ہی کا کام ہو سکتا ہے۔ فلاطون نے (۳۰۰-۲۷۰ ق م) نے حسن کو ایک نئے رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ وہ بنیادی طور پر مابعد الطبیعیاتی مفکر تھا اور اس کا رجحان طبع تصوف کی طرف تھا اس نے حسن پر جمالیاتی اور فنی نقطہ نگاہ سے زیادہ مابعد الطبیعیاتی افغان سے بحث کی اس سے پہلے افلاطون بھی اپنے بعض مکالمات میں حسن پر مادی نقطہ نگاہ سے بحث کر چکا تھا۔ فلاطون نے افلاطون کو اپنا فکری رہنما تسلیم کرتا ہے۔ اور دوسرے نظریات کی طرح نظریہ حسن میں بھی وہ افلاطون سے کافی متاثر ہے۔ پوٹاک نے حسن اور عین نفس کو دو مختلف چیزیں بنا کر حسن اور فن کو ایک دوسرے سے ہمیز کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن فلاطون نے پھر دونوں کو ایک ہی بنا دیا اور حسن کو تصوف یا رنگ میں پیش کیا۔ اس کے لحاظ سے حسن اگرچہ قابل سماعت اشیاء مثلاً موسیقی وغیرہ میں بھی ہے اور مادی اشیاء مثلاً ہواک چیزوں مثلاً کردار اعمال۔ عادات۔ فضائل اور علم وغیرہ میں بھی لیکن حقیقی طور پر وہ مادی اشیاء میں موجود ہے وہ کون سی صفت ہے جو اشیاء کو کہ اودا اور مادی اشیاء کو دونوں کو حسین بنا دیتی ہے۔ فلاطون کے خیال میں یہ صفت تناسب اور ہم آہنگی نہیں ہے۔ حسن تناسب اور ہم آہنگی

سے ماوراء ہے اور وہاں سے ان میں منعکس ہوتا ہے اور اسی پر ان اشیاء کی دلکشی اور نظر اندازی کا انحصار ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ حسن کا نور زندہ چیزوں پر تو منعکس ہوتا ہے۔ مگر مرہ چہرہ پر اس کا صرف شائبہ ہی ہوتا ہے حالانکہ اس کی صحت اعصاب و ترکیب کے سبب وہم آہنگی کے لحاظ سے ابھی خراب بھی نہیں ہوئی ہو۔ اور کیا وجہ ہے کہ زندہ نا بھیجے نسبتاً زیادہ خوبصورت ہوتے ہیں۔ اگرچہ بے جان مجسمے ان سے زیادہ متناسب و ہم آہنگ ہی کیوں نہ ہوں؟ اس کی کیا وجہ ہے کہ ایک بصورت شخص ایک جسمی مجسمے سے زیادہ دلکش ہوتا ہے؟ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ زندہ حسن بے جان حسن سے زیادہ مطلوب و مرغوب ہوتا ہے اور وہ اس کی نسبت نیکی کی نظرت کا زیادہ حامل ہوتا ہے۔ حسن بہاری فطرت کے عین مطالبی ہے اور قبح اس کے بالکل خلاف۔ اس لئے ہم حسن سے متاثر ہوتے ہیں اور قبح ہمیں ناگوار گزرتا ہے۔ حسن اور رعب میں ایک خاص تعلق ہے کیونکہ یہ دونوں تصور ہی کی تخلیقات ہیں۔ وہ افلاطون کے اس نظریے کے خلاف ہے کہ فن نقل کی نقل ہوتا ہے۔ وہ حسن و رعب اور فطرت و دنوں کا مانند تصور ہی کو سمجھتا ہے۔ اگر کوئی شخص (افلاطون) فنون لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ نقالی کے ذریعے معرض وجود میں آئے ہیں۔ تو ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ کائنات کی تمام چیزیں بذات خود کسی ارشے کی نقل ہیں۔ مثلاً عقل و خیال کی اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ فنون لطیفہ محض عالم مرنی کی نقالی نہیں کرتے۔ بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو کائنات کا سرچشمہ ہے۔ مزید برآں وہ اپنے آپ کو بہت حد تک تخلیق کرتے ہیں اور ناقص اور ادھوری چیزوں میں حسن و کمال کا اضافہ کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے اپنے تصرف میں حسن ہوتا ہے۔ ایک خوبصورت شے اس عقل میں حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع اکوئیدت ہے۔

نظائر میں کے خیال میں حسن کا دار مدار عقل اور صورت پر ہے جن صورت پذیر کا

نام ہے اور اس سے محرومی قبح ہے۔ حسن، صورت میں مضمحل ہے نہ کہ مواد میں۔ کیونکہ صرف صورت مرنی ہے مواد نہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نہ قبح صورت پذیری سے محرومی ہے اور نہ حسن صرف صورت تک محدود ہے۔ صورت سے تو کوئی مرنی چیز محروم ہو ہی نہیں سکتی۔ صورت پذیری سے محرومی منطقی طور پر ممکن ہی نہیں۔ قبح صورت سے محرومی نہیں بلکہ حسن سے محرومی ہے اور غلط طور پر تشکل ہونے سے ایک چیز حسن سے محروم ہو کر قبح بن جاتی ہے۔ جہاں تک صرف صورت میں حسن کی موجودگی کا تعلق ہے یہ نظریہ بھی قابل قبول نہیں۔ صورت مرنی ٹہی لیکن فلاطونیس کے خیال میں غیر مرنی چیزوں میں بھی حسن ہوتا ہے۔ اس لئے مواد کو حسن سے محروم سمجھنا غلط ہے۔ صورت کی طرح مواد بھی حسین یا قبیح ہو سکتا ہے۔ تخلیق کے حسن کا انحصار مواد اور صورت دونوں کے حسن پر ہے۔ کسی ایک میں بھی حسن کی غیر موجودگی اس تخلیق کو حسن سے محروم کر دیتی ہے۔ صورت کو اس قدر زیادہ اہمیت دینے کا یہی نتیجہ ہے کہ وہ مرنی فنون مثلاً مصوری کو موسیقی پر ترجیح دیتا ہے۔ حالانکہ فلاطونیس جیسے خیالات رکھنے والے مفکر سے بجا طور پر اس بات کی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ موسیقی کو اعلیٰ ترین مقام دے گا۔

اس کے فکری حسن الوہی کے متعلق پرنیسرا لیم۔ لیم۔ شریف رقمطراز ہیں ”فلوٹینس حسن الوہی اور طلب عشاق کے اس نظریہ کو قبول کرتا ہے۔ جس کا بیان سیمونیم اور فیڈرلوس میں ملتا ہے۔ وہ ایک نئے انداز سے اس زینہ عشق کا ذکر کرتا ہے جس پر نازنا عاشق کے لئے لازم ہے۔ تاکہ ارضی حسن کے جلوں سے مادر زاد الوہی حسن کی ایک جھلک دیکھ پائے۔“

مشعلی شہاد کا حسن بھی بار سے دل میں ان کی محبت پیدا کرتا ہے۔ روح کا حسن، جس کا وہ خدا کا نمونہ بن جائے جو اعلیٰ ترین حسن ہے۔ یہ عشق مثنوی و ملتہب ہی کی خصوصیت ہے کہ وہ کسی میں اس حسن اعلیٰ کی عرفان کی وجدانی قوت پیدا کر دے کہ وہ روح جماس کے بلے میں تفرک کرتی ہو، اسے صرف جانتی ہے۔ لیکن جو روح اس کے عشق میں مبتلا ہو اس سے ہلکا رہو جاتی ہے روح کا وہ تجربہ جو اسے وصل خداوندی میں حاصل ہوتا ہے۔ اتنا فوری ہوتا ہے کہ بیان

میں نہیں آسکتا۔ اس کے بعد ایک ناقابل بیان کشف ہوتا ہے جو روحانی مسرت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہ حسن اعلیٰ ان لوگوں کو بھی حسین بنا دیتا ہے جن کے دل میں اس کا عشق اور اس کی بے پناہ طلب موجود ہوتی ہے۔ فلاطونیس اس زمانے کا آخری مفکر تھا۔ اس کی موت کے تقریباً ڈھائی سو سال بعد تک ریتھنز میں مدارس قائم تھے اور ۵۲۹ء میں بند کئے گئے، لیکن پندرہویں (۱۵۰۰ء) کے علاوہ اس عرصے میں کوئی ایسا مفکر نہیں گذرا جو اس ضمن میں قابل ذکر ہو۔ پندرہویں صدی کے کوئی نئے خیالات پیش نہیں کئے بلکہ فلاطونیس کے خیالات کو صرف مرتب کر دیا۔ یونانیوں کی عظمت جو ارسطو کے بعد زبردست انحطاط ہو گئی تھی۔ فلاطونیس کے بعد تقریباً ختم ہو گئی۔ اور پھر تقریباً ایک ہزار سال تک یورپ میں تاریکی کا دور رہا اور پھر کہیں اس کے بعد یورپ خواب غفلت سے بیدار ہوا نشاۃ الثانیہ اور مذہبی اصلاح کا دور آیا۔ اور بعد ازیں موجودہ دور شروع ہوا اس دور میں یورپ نے دوبارہ ترقی شروع کر دی۔ اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح فنون لطیفہ کو بھی آگے بڑھایا اور جمالیاتی مسائل پر علمی طریقے سے مفصل اور مدلل بحث کی بہر حال تاریخی تسلسل اس بات کا مقتضی ہے کہ قرون وسطیٰ پر بھی ایک نگاہ چاہیے وہ اجمالی ہی کیوں نہ ہو ڈال لی جائے اور اب نکلے باب میں اسی زمانے کو زیر بحث لایا جائے گا۔

باب

قرون وسطیٰ میں جمالیاتی افکار

تاریخ میں مختلف ادوار کی تقسیم عام تو ہے۔ لیکن منطقی طور پر صحیح نہیں کیونکہ ایک خاص زمانہ نہ ایک خاص وقت یا واقعہ سے شروع ہوتا ہے اور نہ ایک خاص واقعہ پر آکر ختم ہوجاتا ہے۔ عرصہ دراز سے مختلف قومیں آہستہ آہستہ آگے بڑھتی رہتی اور اپنا کام کرتی رہتی ہیں۔ اور ہر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ تمام قومیں بیک وقت ظاہر ہو کر اُس زمانے کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہیں اور یہ زمانہ ایک خاص نام سے موسوم ہوجاتا ہے۔ اور جب تک دوسری قسم کی قومیں ان پہلی قوتوں کو شکست دے کر خود ان کی جگہ حاصل نہیں کر لیتیں یہ زمانہ اچھے پہلے ہی نام سے موسوم رہتا ہے۔ اور صرف اس شکست کے بعد اسے ایک نیا نام دیا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ قومیں جنہوں نے اس زمانے کو نیا نام دیا ہے عرصہ دراز سے عمل پیرا ہوتی ہیں۔ لیکن ایک خاص واقعہ پر انی قوتوں کی شکست اور ان نئی قوتوں کی فتح پر مہر ثبت کر دیتا ہے اور پھر تاریخ دان اُس زمانے کو اسی واقعہ سے شروع کر کے ایک نیا نام دے دیتے ہیں۔

قرون وسطیٰ کب سے شروع ہوا اور قرون وسطیٰ کے بعد نشاۃ الثانیہ کی ابتدا کب سے ہوئی اُس کے متعلق ہماریج مقرر کرنا اگر ناممکن نہیں تو ناممکن کی حد تک مشکل ضرور ہے۔ عام طور پر روم کی شکست (۳۳۰ء) کو قرون وسطیٰ کا شروع اور مسلمانوں کے ماتحتوں قسطنطنیہ کی فتح (۱۵۳۰ء) کو اس کا اختتام کہا جاتا ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ روم کا سیاسی زوال دوسری صدی کے آخر میں مارکوس اور ہولاش کے مرنے کے بعد ہی شروع ہو چکا تھا۔ ۹۵۰ء میں سلطنت روم اور حصوں میں تقسیم ہو گئی اور اس کے بعد پانچویں صدی کو تمام کی تمام سلطنت روم کی شکست اور تباہی کی کہانی ہے۔ قرون وسطیٰ اپنی جن خصوصیات کی

بنا پر تاریکی کا دور کے نام سے مشہور ہے کیا وہ تمام خصوصیات ہمیں چوتھی صدی کے نصف آخر اور پانچویں صدی عیسوی میں نہیں ملتیں؟ اسی طرح جہاں تک قرون وسطیٰ کے ختم ہونے اور نشاۃ الثانیہ کے شروع ہونے کا تعلق ہے۔

کیا ۵۲۷ء کو حد فاصل قرار دیا جاسکتا ہے؟ کیا اس حقیقت سے انکار ممکن ہے کہ گیارھویں صدی کے آخر سے لے کر تیرھویں صدی کے شروع تک کی صلیبی جنگوں نے یورپ کو بیدار کیا؟ اس زمانے کی سب سے زیادہ ترقی یافتہ قوم نے ایک طرف یورپ کو میدان جنگ میں مغلوب کیا اور دوسری طرف زندگی کے ہر پہلو میں اس طرح متاثر کیا۔ کہ اہل یورپ کے دلوں میں شاہراہ ترقی پر گامزن ہونے کی تمنائیں جاگ اٹھیں۔ اور انہوں نے تاریکی کے دور سے نکلنے کے لئے آہستہ آہستہ جدوجہد شروع کر دی۔ ابن رشد کے فلسفے نے ان کے دماغوں کو روشن کیا ہسپانیہ کے مدارس میں تعلیم حاصل کرنے والے عیسائیوں اور یہودیوں نے یورپ میں علم کی روشنی پھیلانی شروع کی اور مذہب کے صحیح مفہوم سے لوگوں کو روشناس کرانا شروع کیا۔ اہل یورپ نے مسلمانوں سے نہ صرف فلسفہ اور مختلف علوم و فنون کی طرف متوجہ ہونا سیکھا۔ بلکہ بہت سے نئے علم بھی حاصل کئے اور سب سے زیادہ یہ کہ علم حاصل کرنے کا نیا اور صحیح طریقہ۔ طریقہ استقرائی بھی سیکھا۔ تو کیا ہم چودھویں صدی اور پندرھویں صدی کے نصف اول کو تاریکی کا دور کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ انہی جو زمانہ دلتے اور اس کے ہم عصر شعراء، مصوّر اور بہت تراش پیدا کر سکتے ہیں۔ کیا اسے تاریکی کا دور کہنا مناسب ہو سکتا ہے؟ بنا بریں ہم پانچویں صدی سے تیرھویں صدی تک کو قرون وسطیٰ میں شامل کر سکتے ہیں۔ اور چودھویں، پندرھویں اور گیارھویں صدی کو نشاۃ الثانیہ کہہ سکتے ہیں۔

ارسطو کی موت کے بعد ہی ترقی کی رفتار سست پڑ چکی تھی۔ سلطنت روم کے زمانہ میں زندگی کے کچھ پہلو ضرور ترقی پذیر رہے۔ لیکن من حیث الکل اب زندگی آہستہ آہستہ

تھی۔ اور قرون وسطیٰ میں یورپ میں یہ آہستہ خرابی آہستہ خراب بلکہ محرام بن کر رہ گئی تھی۔ اس زمانے میں فکری پہلو بھی زندگی کے دوسرے پہلوؤں کی طرح انحطاط پذیر تھا۔ اور جب فکر من حیث الکل انحطاط پذیر ہو تو اس کے ایک خاص پہلو۔ جمالیات۔ میں اس کی تلاش کچھ زیادہ سودمند ثابت نہیں ہو سکتی۔ اور پھر جمالیات تو موضوع بھی ایسا ہے کہ مستحب قسم کے مذہبی رہنما تو ہمیشہ اس کی مخالفت پر کمر بستہ رہے ہیں اور اس پر سے زمانے میں عموماً اسی قسم کے مذہبی رہنماؤں کا دور دورہ تھا۔ بعض مفکرین کے یہاں ہمیں جمالیاتی نظریات مل ضرور جاتے ہیں۔ لیکن ان کے افکار کو دوسرے مفکرین کے نظریات کے مقابل رکھنا ناممکن ہے بہر حال وہ اپنی تاریخی اہمیت کے پیش نظر قابلِ توجہ ضرور ہیں۔ بنا بریں یہاں ان مفکری کے نظریات کو مختصر پیش کیا جاتا ہے۔

قرون وسطیٰ میں ثنویت کا دور دورہ تھا۔ ایک طرف دین اور دنیا کو متضاد حقیقتیں سمجھا جاتا تھا۔ اور دوسری طرف روح اور مادے کے۔ دین اور دنیا کو متضاد سمجھنے کا لازمی اور منطقی نتیجہ روح اور مادے کو متضاد سمجھنا ہے۔ اس زمانے میں دین اور روح کی عبادت تھی اور دنیا اور جسم اپنے حقوق سے محروم کر دیئے گئے تھے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ دین اور روح کی عبادت کے حکمران مذہبی پیشوا تھے۔ اس لئے دنیا اور جسم پر بھی ان ہی کی حکومت تھی۔ اس دور میں یورپ میں اس فلسفہ ارسطو کا دوبارہ رواج ہونا شروع ہوا۔ جو نو فلاسفیت کی چھلنی میں چین کر مسکلم مفکرین اور ان کے شاگردوں کی دسائیت سے دہان پہنچا اور اس طرح آہستہ آہستہ یورپ میں مدرسیت اور تصوف نے بھی قدم آگے بڑھائے۔

ان تینوں تحریکوں کا ثنوی لطیفہ اور جمالیات پر جو اثر ہونا تھا وہ ظاہر ہے۔ ثنوی لطیفہ کی ترقی تو کہاں کا وجود بھی مشکل تھا۔ فن مذہب کا غلام تھا۔ اور اس کا صرف ایک مقصد تھا۔ اور وہ مقصد تھا۔ مذہبی تعلیم۔ فن اگر اس مقصد کے حصول میں معاون اور مددگار تھا تو برداشت کیا جاسکتا تھا۔ ورنہ ناقابلِ معافی تھا۔ مگر جہاں تصاویر نہ ہونی چاہئیں اور جس چیز کی پرستش

کی جائے۔ اس کی شعیبہ کا دیواروں پر اتارنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ سینٹ اگسٹائن
 حضرت عیسیٰ کی تصاویر کو دیکھنے سے منع کرتا تھا۔ اسی زمانے میں روسی بس، کونستانتین
 کی بہن کو ایک خط میں حضرت عیسیٰ کی تصویر کو اپنے پاس رکھنا جرم قرار دیتا ہے اور بنابرین
 اسے تصویر بھینچنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اور اسی خط میں لکھا ہے کہ اس نے ایک خاتون
 سے جس کے پاس حضرت عیسیٰ اور پالی کی تصاویر تھیں لے لی تھیں۔ چھٹی صدی میں پوپ
 گرگری کے زمانے میں مارسلینز کے یثرب نے اپنے علاقے میں سے تمام مجسمے اور تصاویر
 بھاڑ دیئے اور برباد کر دیئے۔ حکم دیا تھا جس پر پوپ گرگری نے یہ اصول بنا
 دیا تھا کہ تصویر کی پرستش کرنا ایک چیز ہے اور تصویر سے اس چیز کے متعلق علم حاصل کرنا
 جس کی ہم پرستش کرتے ہیں۔ بالکل دوسری بات ہے۔ تعلیم یافتہ اصحاب لکھ پڑھ کر
 علم حاصل کرتے ہیں اور غیر تعلیم یافتہ تصویر کو دیکھ کر سیکھتے ہیں۔ اس لئے کہ جاکی ان تصاویر
 کو برباد کرنا جو پرستش کے لئے نہیں بلکہ غیر تعلیم یافتہ اشخاص کو سکھانے کے لئے دیا
 رکھی گئی ہیں۔ نامناسب ہے۔ اور اس واسطے انہیں برباد نہ کرنا چاہیئے۔ لیکن پوپ کے
 اس فیصلے سے قدست پسند مذہبی پیشوا متفق نہ تھے۔ اور وہ تصاویر کو گرہ میں رکھنے
 یا بنانے کے سخت مخالف تھے۔ آٹھویں اور نویں صدی میں مشرقی گرجا میں یہ سوال بہت
 جوش و خروش کے ساتھ اٹھا۔ مگر میں قسطنطنیہ میں ایک زبردست کونسل منعقد ہوئی
 جس میں تین سو اٹھائیس بپتروں نے شرکت کی اور فیصلہ کیا کہ حضرت عیسیٰ جسم رکھنے کے
 باوجود اپنی اعلیٰ شخصیت اور الہیاتی صفات میں جسمانی حدود اور خامیوں سے پاک
 صاف تھے۔ اور اس بنا پر کسی انسانی فن کے ذریعے کسی مادی چیز سے ان کی اس طرح
 کی شعیبہ اتارنا جس طرح کہ دوسرے لوگوں کی اتاری جاتی ہے ناقابل معافی جرم ہے۔ اس
 کونسل نے ان تمام لوگوں سے نفرت کا اظہار کیا تھا۔ جو انکلام کو رنگوں کے ذریعے ظاہر
 کرنے تھے۔ اور جو مقدس بیٹروں کی بے جان تصاویر بناتے تھے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ان

تصادف کے ذریعے کسی قسم کا بھی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا تھا۔ فن کی طرف اس قسم کا
مختصرانہ رجحان اس دور کے آخر تک کچھ نہ کچھ حد تک بلکہ خاصی حد تک باقی رہا۔ سیٹھی
الیکوئی کہتا ہے: "میں بیکار چیزوں کی طرف متوجہ نہیں ہوتا میں تو صرف صداقت کا
ستلاشی ہوں۔ میں قصے کہانیوں کو پسند نہیں کرتا" غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں فن
کی وہ عزت نہ تھی جس کا وہ حقیقی طور پر مستحق ہے اسے۔ بیکار چیز "سمجھا جاتا تھا جس کی
رسائی ہر حد تک نہ تھی۔ وہ صرف جسم کو پیش کر سکتا۔ اور صرف اسے ہی متاثر کر سکتا تھا
صداقت اس کے دائرہ عمل سے باہر تھی۔ حقیقت تک اس کی پہنچ ممکن ہی نہ تھی اس کا
تعلق صرف حواس سے تھا۔ اور کیونکہ حواس نہ قابل اعتبار ہیں اور نہ قابل احترام اس لئے
فن بھی جس کا انحصار حواس پر ہے کسی خاص عزت اور وقعت کا مستحق نہیں اور اس
پر اعتبار ناممکن ہے۔ اس لیے دور میں فن کے مقابلے میں فطرت اور اس کے حسن کو زیادہ
قابل ستائش سمجھا جاتا تھا کیونکہ اس کا خالق، خالق مطلق ہے اور فن کا خالق، انسان ہے۔
حسن اپنی پوری رعنائیوں کے ساتھ فطرت میں موجود سمجھا جاتا تھا نہ کہ فن میں۔ خدایا انسان سے
برتر ہے اور بناء پر اس کی تخلیق بھی یقیناً انسانی تخلیق سے زیادہ مکمل۔ زیادہ حسین اور زیادہ
قابل ستائش ہوگی۔ سینٹ اگسٹائن (۳۵۴-۴۳۰ء) نے شروع میں حسن اور کمال پر کچھ کتابیں
لکھی تھیں لیکن رجحان طبع تبدیلی ہو جانے کے بعد اس نے نہ اپنی ان تحریروں کی خبر لی اور نہ
ان کے گم ہوجانے پر کسی قسم کی تشویش ظاہر کی۔ بہر حال وہ جس کو ایک ایسی صفت سمجھتا ہے جو
ایک شے میں کلی طور پر موجود ہو سکتی ہے۔ اور دوسری شے میں صرف جزوی طور پر۔ ایک چیز
حسین ہو سکتی ہے اور دوسری چیز صرف نسبتاً حسین اس کے خیال میں اگر تمام عالم کو من
حیث الكل دیکھا جائے تو وہ چیز جو ظاہر طور پر قبیح نظر آتی ہے۔ حقیقتاً بیچ اور بد صورت نہیں
رہتی وہ ایک کلی کا جزو ہے۔ اور اس حیثیت سے وہ کلی کیلئے ضروری اور لازمی ہے اور صرف جزوی
اور لازمی ہے بلکہ اسی شکل میں ضروری اور لازمی ہے جس شکل میں وہ موجود ہے کل حسن اس بات کا مستحق ہے۔

کہ یہ جزو ایک خاص قسم کا ہوا۔ یہ مزدی نہیں کہ یہ جزو ہیں حسین ہی نظر آئے۔ یہ
 عین ممکن ہے کہ یہ جزو ہیں حسین نظر آئے۔ لیکن بہر حال وہ قبیح نہیں۔ کلی یک وحدت
 ہے اور یہ وحدت کثرت میں پوشیدہ ہے۔ وحدت کے وجود کا انحصار اس کے عناصر ترکیبی
 ہے ان عناصر ترکیبی میں باوجود آپس کے اختلافات اور تضاد کے ایک خاص ترتیب اور تناسب
 ہے اور کلی کا حسن اس ترتیب اور تناسب ہی میں مضمر ہے۔ اجزاء کا اختلاف اور تضاد کلی
 کے حسن کو کم نہیں کرتا۔ بلکہ اس کے لئے مزدی ہے۔ اہلے بڑھا ہوا ہے۔ جس طرح ایک لفظ
 متضاد اور مختلف سُرود کی بنا پر خوبصورت ہے۔ اسی طرح یہ عالم بھی متضاد اور مختلف چیزوں
 ہی کی بنا پر خوبصورت ہے۔ اس عالم کی تشکیل میں زہریلے اور خوشنک جاوڑ بھی اتنے ہی مزہ
 ہیں جتنے کہ حسین ترین مناظر فطرت اور اعمال کردار۔ کہ ان میں سے کسی ایک کی غیر موجودگی
 بھی اس عالم کو نامکمل بنا سکتی ہے۔ فن کا حسن بھی تخلیق کے عناصر ترکیبی کے تناسب اور
 ترتیب ہی میں پوشیدہ ہے۔ اس نے تناسب اور ترتیب کے علاوہ حسن کا ایک اور بھی
 عنصر قرار دیا ہے اور یہ عنصر ہے رنگ، رنگ کو وہ حسن کا اہم ترین عنصر سمجھتا ہے۔ اگرچہ سُرراط
 بھی حسن میں رنگ کی اہمیت کا قائل تھا۔ لیکن اس کے بعد کسی اور مفکر نے اس عنصر کو پیش نہیں
 کیا۔ سینٹ اگسٹائن اس عنصر کو پیش کرتا ہے۔ لیکن نو فلاطینی افلاطون میں۔ برومادی شے کا
 حسن اس کے اجزاء کے تناسب کے علاوہ اس کے رنگ کی نظر افروزی میں مضمر ہے۔ لیکن
 جس طرح آفتاب عالمی، خداوندی ملکوت میں منوشتا ہے اگر اسی طرح حقیقت بھی
 رنگ کی اس نظر افروزی میں جلوہ فرما ہو جائے تو پھر اس کی عظمت اور رفعت کا کیا کہا جائے
 اسکاٹس اریگینا (۱۸۱۵ء) یونانی زبان کا زبردست عالم تھا۔ اس نے بہت سی ان
 کتابوں کا لاطینی زبان میں ترجمہ کیا۔ جو غلط طور پر ڈیونائیسیوس کے نام سے منسوب تھیں اور
 جن میں عام طور پر نو فلاطونی نظریات کو پیش کیا گیا تھا۔ اریگینا کو آخری بڑا نو فلاطونی
 مفکر کہتے ہیں۔ کیونکہ اس کے بعد سے یورپ میں نو فلاطونیہ اور تصوف کا ذکر کم ہو گیا

اور مرکزیت آگے بڑھنی شروع ہوئی جسے سینٹ تھومس اکیونس نے ترقی کی انتہائی بلندیوں تک پہنچا دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس نئی تحریک کا بانی اریگینا ہی تھا۔ اس میں ان نو ذیل مدارس فکر۔ نو فلاطینیت اور درسیت کے عناصر ملتے ہیں۔ وہ اپنے عام نظریات میں سینٹ اگناٹس کے کافی تاثر ہوتا ہے لیکن جاہلیاتی افکار میں اس پر فلاطینس کا زیادہ اثر تھا۔ جو اس کے نظریہ حُسن میں بہت واضح اور صاف ہے۔ اریگینا، مذہبی کتب، روایات اور مؤلفین لطیفہ میں رریشیت کا قائل ہے۔ تخلیق آدم کے واقعہ کو ایک رمزیہ انداز بیان سمجھتا ہے اور اسی طرح وہ جنت اور دوزخ کے مادی وجود کا بھی قائل نہیں۔ بلکہ انہیں داخلی اور نفسیاتی کیفیات خیال کرتا ہے۔ اس کے ایک کلامے میں استاد ۱۱۱، کرتا ہے: "تھامس خیال میں اس مرنی دنیا کے مختلف واقعات کے مکرر وقوع پذیر ہونے میں ہے۔ راز اور بھیہ پوشیدہ ہے یا نہیں؟ شاگرد جواب دیتا ہے کہ میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان میں کس قسم کا دُور نہیں ہے۔ گھونگہ جہاں تک میں سمجھتا ہوں مرنی اور مادی اشیاء میں کوئی بھی ایسی چیزیں نہیں، جو کسی نہ کسی حیثیت سے غیر مرنی اور مادرائے ادراک نہ ہوں، اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ وہ حقیقت درحقیقت کا قائل ہے۔ وہ مرنی دنیا کو حقیقت نہیں مانتا۔ بلکہ ان کے پیچھے ایک ایسی حقیقت کو بھی مانتا ہے۔ جس تک ظاہری حواس کی وساطت سے رسائی ممکن نہیں۔

وہ مرنی حُسن کا قائل نہیں بلکہ نو فلاطونی انداز میں خالق عالم کو بھی حُسن سمجھتا ہے جس نے اس عالم کی تخلیق اس بنا پر کی ہے کہ وہ جانا جا سکے۔ مرنی حُسن کا ادراک ظاہری حواس کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ لیکن غیر مرنی حُسن تک رسائی مرنی عقل اور فہم کے ذریعے ممکن ہے۔ فردین دکلی میں مادہ اور روح کے تضاد کا جو نظریہ عام طور پر مقبول تھا۔ اریگینا اسے صحیح سمجھتا ہے وہ مرنی اس غیر مرنی حُسن کو قابلِ ستائش خیال کرتا ہے۔ جو روح سے متعلق ہے اور مادرائے ادراک کو ہے۔ اور مرنی حُسن کو چاہیے وہ فن میں ہر ما فطرت میں مادے سے متعلق کر کے ناقابلِ قیاس سمجھتا ہے۔ مادی اشیاء میں مرنی حُسن کے علاوہ غیر مرنی حُسن بھی ہوتا ہے۔ مرنی اشیاء کے

حسن کو اس نقطہ نظر سے۔ یکجنا پایہ کر اس میں غیر مرئی حسن بھی جلوہ فرما ہے۔ جو مادے سے
 محسوس نہیں۔ بلکہ اس کا تعلق روح اور خالق کائنات سے ہے۔ ارگینا کا یہ نظریہ نوافلاطونیت کے
 علاوہ افلاطون کے نظریہ ایمان سے جس حد تک متاثر ہے اس کے متعلق کچھ کہنے کی چندال ضرورتیں
 وہ قبیح کو اس مادے سے متعلق سمجھتا ہے۔ جو صحیح ہدیت سے محروم ہے یا غلط ہدیت کے
 ذریعے ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن اگر تمام عالم کو پیش نظر رکھا جائے تو کوئی چیز قبیح نہیں ہے۔ کسی چیز کے
 ظاہر اور برقیہ ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ حقیقتاً قبیح ہے یہ تمام کائنات خدا کی تخلیق ہے جو حسن
 کا رمل ہے۔ اس لئے یہ بھی حسین ہے۔ لیکن اگر ہم اس کے کسی جز کو اپنی خواہشات کے پیش نظر دیکھیں اور
 اس میں غیر مرئی حسن کا جلوہ نہ دیکھ سکیں تو وہ چیز ہمیں قبیح معلوم ہوتی ہے۔ غرض اس کے لحاظ سے
 حسن کا تعلق انسان کے صحیح نقطہ نظر اور اس کی عقل اور فہم و فراست پر ہے۔ لیکن اس نے حسن اور
 عقل و فہم کے اس کے تعلق کو یہی طرح واضح نہیں کیا ہے۔

وہ نقل کو فن نہیں کہتا بلکہ فن کی تکنیک کا ایک لازمی جز قرار دیتا ہے جس نقل میں مضمون
 نہیں ہوتا اور نہ نقل کے ذریعے حس کی تخلیق ہوتی ہے۔ حسن رمزیت میں پوشیدہ ہے نہ کہ نقل میں
 روح اشیاء حقیقت کل اور حسن مطلق کی نقل نہیں ہیں۔ بلکہ حسن مطلق اپنے آپ کو رمزیت طبعیہ ان
 میں ظاہر کرتا ہے اور ان اشیاء میں جو حسن ہے وہ اس رمزیت کی بنا پر ہے جو صرف ادراک سے
 نہیں بلکہ فہم سے حاصل ہو سکتا ہے۔

مذہبی اصولوں کو فلسفہ اور عقل کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش تو ارگینا نے شروع کر دی
 تھی۔ لیکن مسلم متکلمین اور مفکرین کے ذریعہ اثر اور پ میں اس رجحان نے دسویں سے تیرھویں صدی
 تک کافی ترقی کی مسلم مفکرین کی وساطت سے یورپ یونانی حکماء سے دوبارہ روشناس ہوا۔ جیسا
 کہ عرض کیا جا چکا ہے۔ ارسطو کا مطالعہ نوافلاطونی عینک سے کیا گیا۔ اور مذہبی اصولوں کو اس فلسفہ کے
 مطابق ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس زمانے (دسویں سے تیرھویں صدی تک) جمالیاتی نظریات
 میں بھی نہیں نوافلاطونی عناصر ملتے ہیں۔

ابی لاد (۱۰۴۹-۱۱۲۲) اپنے نظریہ فن میں افلاطون سے بہت متاثر ہے۔ وہ فطرت کو فن سے اعلیٰ اور ارفع سمجھتا ہے۔ کیونکہ فطرت خدا کی تخلیق ہے۔ اور فن انسان کی برتری ثابت کرنے کے لئے قرون وسطیٰ کا کثرت جاتی مفکرین نے اسی غلط دلیل کو پیش کیا ہے ابی لاد قریبیوں کو اس بات کی بھی اجازت نہیں دیتا کہ وہ غیر عیسائی شاعروں کے کلام کا مطالعہ کریں کیونکہ وہ کہتے ہیں کہ ان کا کلام فن نقطہ نگاہ سے بہت سی خوبیوں کا مالک ہے۔ لیکن یہ بھی قرن قیاس ہے۔ کہ یہ کلام صحیح عقائد کے خلاف ہوا اس سے بڑھ کر صحیح مذہبی تعلیم حاصل نہ کی جا سکے جو فن کا سب سے بڑا مقصد ہے لیکن یہاں تک اس کی اپنی نظروں اور لغات سمجھت، کا تعلق ہے۔ وہ اس کے اپنے نظریات کے مطابق نہیں ہیں۔ اور یہ حقیقت ہے کہ اگر کوئی شاعر اپنی شاعری کو اس قسم کے غیر فنی مقاصد کے تحت کر دے تو وہ شخص واعظ اور مصلح تو بن سکتا ہے۔ شاعر نہیں رہ سکتا۔

سینٹ تھامس اکیونس (۱۲۲۴-۱۲۷۲) کو ہم اس دور کا سب سے بڑا مفکر کہہ سکتے ہیں اس نے مذہبی عقائد کو عقل کی روشنی میں ثابت کرنے کی کوشش کی اور اس بنیاد پر اس کی زیادہ توجہ مابعد الطبیعیاتی اور مذہبی مسائل کی طرف مبذول رہی۔ بہر حال اس کی تحریروں میں اس شخص اور فن کے متعلق بھی کچھ مواد مل ہی جاتا ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ اریگنیاس نے بہت ہی ان کتابوں کا لاطینی زبان میں ترجمہ کیا تھا۔ ہڈیوٹا سیوس کے نام سے منسوب تھیں۔ اکیونس اپنے نظریہ رخصت میں ان تحریروں سے کافی متاثر ہے۔ اس کے علاوہ اس نے یونانی مفکرین کے خیالات سے بھی استفادہ کیا۔ یہ تحریروں صدی میں یورپ میں اگرچہ تاریکی ہی کا دور تھا۔ لیکن مختلف وجوہ کے بنا پر اس تاریکی میں آہستہ آہستہ روشنی کی شعاعیں پھوٹنی شروع ہو گئیں۔ ان شعاعوں نے سب سے پہلے جس چیز کو منور کیا وہ فن تھا۔ فنون لطیفہ میں آہستہ آہستہ زندگی کی ہر دروٹی شروع ہو گئی اور نشاۃ الثانیہ میں فنون لطیفہ نے خوب ترقی کی۔ اکیونس کے زمانے میں فنون لطیفہ کی طرف توجہ مبذول ہونی شروع ہو گئی تھی اور مذہبی رہنماؤں کی مخالفت بھی کم ہو گئی تھی فنون

لطیفہ ترقی کی راہ پر گامزن ہو گئے تھے۔ لیکن تاحال ان کی مجموعی رفتار آہستہ ہی تھی۔

ایکونس کے لحاظ سے حسن تین صفات کے مجموعے کا نام ہے۔ تکمیل۔ تناسب اور صاحت۔
وہ تکمیل کو حسن کا جزو لا ینفک سمجھتا ہے۔ جب تک کوئی چیز مکمل نہ ہو اس کے حسین ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ نامکمل قبح کی نشانی ہے۔ حسن تکمیل ہے اور قبح نامکمل ہونے کی بنا پر ظہور پزیر ہوتا ہے۔ حسن کی دوسری صفت تناسب اور ہم آہنگی ہے۔ ہم آہنگی شاید اوشے مدد کے میں ایک تعلق پیدا کر دیتی ہے۔ جب تک شے مدد کے میں یہ تناسب اور ہم آہنگی نہ ہو شاہد اس سے متاثر نہیں ہو سکتا۔ اس تناسب کی وساطت سے شاید حسن کو محسوس کرتا ہے اور اس سے حوصلہ حاصل کرتا ہے۔ اور بغیر اس کے یہ احساس اور حفظ ناممکن ہے۔ ایکونس کے خیال میں حسن کی تیسری خصوصیت وضاحت ہے۔ جب تک کوئی شے واضح اور صاف نہ ہو وہ شاہد کو متاثر نہیں کر سکتی۔ اور اس لئے حسین بھی نہیں کہلائی جا سکتی۔ اس لئے غیر واضح چیز کو حسین کہنا بنیادی طور پر غلط ہے۔ اس سلسلے میں وہ رنگ کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں رنگے صاحت کا ضامن ہے۔ دوسری وجہ کے علاوہ یہ بھی ایک وجہ ہے جس کی بنا پر ایکونس بھری اور مری فنون کو سب سے زیادہ باوقفت سمجھتا ہے۔

ایکونس نقل میں حسن کی موجودگی کا قائل ہے۔ بشرطیکہ نقل اس پائے کی ہو کہ اس میں حسن کی وہ تمام صفات پائی جائیں جو اس کے لئے ضروری ہیں۔ وہ اس بات میں بھی ارسطو سے متفق ہے کہ حسن اور خیر ایک دوسرے کے بہت قریب ہونے کے باوجود دو مختلف اقدار ہیں۔ خیر کا تعلق ذوقِ عمل سے ہے۔ اور حسن کا وقوف سے حسین شے کا ادراک ایک خاص مقام کے حفظ کا موجب ہوتا ہے۔ اور اس کی وجہ اس شے میں تناسب اور ہم آہنگی کی موجودگی ہے۔ فلاطون کی طرح ایکونس بھی سماعتی فنون کے مقابلے میں بھری فنون کی اہمیت کا زیادہ قائل ہے اور انہیں نسبتاً اعلیٰ اور ارفع خیال کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں حسن ہیئت اور صورت میں پوشیدہ ہوتا ہے اور اس کا وقوف سماعت سے زیادہ بصارت کا

مرہون منت ہے۔ علاوہ ازیں حماس خمسہ میں سے جو حس عقل و فہم سے سبکی
سے زیادہ قریب ہے۔ وہ بھارت ہے۔ بھارت ہی کے ذریعے شاہد حسین نے
میتاد اس کی ہم آہنگی سے خط حاصل کر سکتا ہے۔ کیونکہ بھارت ہی شاہد
اور شے مدد کے کو ایک دوسرے سے قریب لاتی اور ان میں وہ تعلق پیدا
کرتی ہے۔ جس کے بغیر حس کا ادراک آسان نہیں۔

فلاطونیس نے تناسب اور ہم آہنگی کے علاوہ زندگی اور اظہار کو بھی حس
کی صفت قرار دیا تھا۔ لیکن اکیونس اس صفت کے متعلق غامض ہے۔ فلاطونیس نے
زندگی اور اظہار کی طرف توجہ مبذول کرا کے ایک اہم نقطہ کی طرف اشارہ کیا تھا۔
لیکن دماغ وسطی میں حس کی اس صفت کی طرف کوئی توجہ نہیں دی گئی۔ اور اکیونس
بھی اس صفت کو غامض کر گیا۔

عسمن ہم دیکھتے ہیں کہ متردین وسطی میں جالیاتی افکار میں کچھ زیادہ ترقی
نہیں ہوئی۔ اس زمانے کے مفکرین عام طور پر اسطو اور فلاطونیس کے
خیالات کو اپنے انداز میں پیش کرتے رہے۔ انہوں نے تاریخ جمالیات
میں کوئی قابل قدر اضافہ نہیں کیا۔ لیکن تاریکی کے اس دور میں جو کچھ
انہوں نے پیش کیا وہی غنیمت ہے۔ کم از کم انہوں نے اس علم کو کچھ نہ کچھ
حد تک زندہ ٹوٹکھا۔ اور بعض دوسرے علوم کی طرح ختم نہیں ہونے
دیا۔ علاوہ ازیں اس دور کے جالیاتی افکار کی تاریخی اہمیت سے ٹوٹکار
مکن ہی نہیں۔ یونان کے بعد نوا "نشاۃ الثانیہ" اور موجودہ دور پر آج بانا
تاریخ کے ساتھ نا انصافی ہے۔ تاریخ کو پوری طرح سمجھنے اور
اس میں تسلسل قائم رکھنے کے لئے اس دور کا مطالعہ بھی ضروری
ہے۔ اگرچہ اس دور میں نہ افلاطون اور ارسطو جیسے مفکر ملتے ہیں

باب ۵

نشاة الثانیہ میں جمالیاتی افکار

تقریباً ایک ہزار سال کی گہری نیند کے بعد چودھویں صدی میں یورپ بیدار ہونا شروع ہوا۔ اس براعظم کو پوری طرح بیدار ہونے میں تقریباً تین صدیاں لگیں۔ بیدار ہونے کے اُس زمانے کو ہم نشاة الثانیہ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بیداری کا یہ عمل شروع میں آہستہ تھا۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ عمل تیز تر ہوتا گیا۔ سترھویں صدی میں یورپ نے دوسرے صدیوں میں قدم رکھا۔ یورپ کی اس بیداری کی مختلف وجوہ تھیں۔ مدعا کے زوال کے بعد یورپ تباہی کی آخری منزل تک جا پہنچا تھا اس منزل تک، جس کے آگے راہ مسدود تھی۔ قدرتی طور پر اسے واپس لوٹنا تھا۔ اس واپسی میں بہت سے داخلی اور خارجی اسباب اور حالات نے اس کی مدد کی۔ ان اسباب میں سب سے بڑا سبب وہ تھا جس کا اعتراف کرتے ہوئے۔ اہل یورپ ابھی تک کچھ نہ سمجھتے تھے اور یہ سبب تھا اہل یورپ کا مسلمانوں سے تعلق پیدا ہونا۔ آٹھویں صدی میں مسلمان فاتحانہ طور پر یورپ میں قدم رکھ چکے تھے۔ ہسپانیہ میں سیاسی اقتدار حاصل کرنے کے بعد انہوں نے اس ملک کو علم و ادب کا گہوارہ بنایا اور تعلیم عام کی۔ ہسپانیہ کے مدارس میں تعلیم پائے ہوئے جیسا تھا اور یہودیوں نے جنوبی اور مغربی یورپ میں علم کی روشنی پھیلانی شروع کی۔ بعض مقامات اور یونیورسٹیاں اسلامی علوم کے مرکز بنے۔ ان میں طالیہ۔ بنیہ۔ پلینز۔ لونا اور پالیرا کی یونیورسٹیاں خاص طور پر مشہور ہیں۔ روم کا شہنشاہ فریڈرک ثانی اسلامی علوم کا شائق اور مسلم مفکرین سے بہت متاثر تھا اس نے ان علوم کی اشاعت میں کافی کوشش کی۔ اہل یورپ کے لئے ان علوم نے مسیحائی کا کام کیا اور یورپ کے تین مردہ میں جان آبی شروع ہوئی۔ صلیبی جنگوں نے یورپ کے ہر اہم کو

مسلمانوں سے ملنے کے مواقع مہیا کئے اور ان کے دل میں اپنے اور مسلمانوں کے عام حالات کا مقابلہ کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ ۱۵۳۱ء میں مسلمانوں نے قسطنطنیہ فتح کیا۔ وہاں کے اکثر عیسائی عالم اور مفکر یورپ کے دوسرے ممالک میں منتقل ہو گئے اور اپنے ساتھ دینی علوم و فنون کا ذخیرہ بھی لے گئے۔ نتیجتاً یورپ کے ان ممالک میں یونانی علوم کی طرف اور زیادہ توجہ مبذول ہونی شروع ہو گئی۔ جس کی ابتداء مسلمانوں کے اثر کی وجہ سے پہلے ہی سے ہو چکی تھی۔ حکم کی روشنی ایسی روشنی ہے جو دل و دماغ کو منور کر دیتی ہے۔ یورپ میں ایک طرف علم و ادب کی ترقی کی طرف تدم بڑھایا گیا اور دوسری طرف فنون لطیفہ پر توجہ مبذول کی گئی۔ مختلف علوم نے تو آہستہ آہستہ ترقی کی لیکن بعض فنون لطیفہ صرف کچھ عرصے میں اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ گئے، جہالت کی تاریکی کم ہوتے ہی مذہب میں بھی اصلاحی تحریکیں اٹھیں اور انہوں نے عمل اور رد عمل کے اصول کے تحت عوام کو اور زیادہ آگے بڑھایا اور علم و ادب کی ترقی کی موجب بنیں۔ بہر حال یہ چیز خاص طور پر تبدیلی خود ہے۔ نہ یہ تمام تحریکیں ان علوم کا نتیجہ تھیں جو اہل یورپ نے مسلمانوں سے حاصل کئے تھے۔

ان حالات کے علاوہ کچھ اور بھی اسباب تھے۔ جنہوں نے یورپ کو بیدار ہونے میں مدد دی۔ قسطنطنیہ فتح ہو جانے کے بعد مشرق سے تجارت کے لئے نئے راستے تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس طرح ایک طرف امریکہ دریافت کیا گیا اور دوسری طرف ہندوستان کا ایک نیا راستہ معلوم کر لیا گیا۔ چھپائی اور بارود کی ایجاد کافی ذمہ نتائج کی حامل ثابت ہوئی۔ طبعی علوم کی ترقی نے لوگوں کے فکر کا انداز ہی بدل دیا۔ کوپرنیس کیپلر اور گیلیلیو نے فلکیات کو ترقی دی۔ ڈانس بیکن نے مشاہدہ اور تجربہ کو علم کی بنیاد قرار دیا۔ جس کی وجہ سے تنقید نے تقلید کی جگہ حاصل کر لی۔ قومی زبانوں نے ترقی شروع کی۔ قرون وسطیٰ میں اہل یورپ کی علمی زبان لاطینی تھی اور عوام اس سے محروم تھے، عوام پر تو اس زمانے میں علم کے دروازے ہی بند تھے اور ان پر گرجا کے ٹھیکیداروں کا پیرہ تھا۔ نشاۃ الثانیہ میں ذہن کی بیداری کے ساتھ ساتھ

قومی زبانوں کی ترقی کی طرف بھی مدد دیا گیا تاکہ عام بھی علم و ادب سے مستفید ہو سکیں
 انہی میں دانتے، پشترارک، اودھو کھچو نے بھارتی اور لاطینی زبانوں کے ساتھ ساتھ اطالوی
 زبان کو بھی ترقی دی۔ انگلستان میں بھی کام چوسرنے کیا اور پھر سوہوہیں صدی میں قومی ڈراما
 نے اس قدر ترقی کی کہ اس سے زیادہ ترقی آسان نہیں۔ مارٹن لوتھر نے اپنے خیالات کو جرمن
 زبان میں پیش کیا تاکہ عام ان سے متاثر اور عارف ہو سکیں۔ فرانس میں مابلی اور سپین
 میں سروانتیس نے قومی زبانوں کو آگے بڑھایا۔ عرض اس طرح لاطینی زبان جو عرصہ طویل سے
 واحد علمی زبان مانی جاتی تھی۔ آہستہ آہستہ اپنا دھت کم کرتی گئی۔ اور قومی زبانیں اس کی
 جگہ لیتی رہیں۔ اس کا اثر زندگی کے ہر پہلو پر ہوا، اور یہی وہی زندگی نے من حیث مطلق
 ترقی شروع کی۔

علم و ادب کے ساتھ ساتھ یورپ میں فنون لطیفہ نے بھی ترقی کی۔ قرون وسطیٰ
 میں تمام فنون لطیفہ کا مقصد مذہبی اور صرف مذہبی تھا۔ بصورتی قیصر اور سنگ تراشی کو اول
 آورہ دقت ہی حاصل نہ تھی جس کے حقیقتاً یہ فنون مستحق ہیں اور جو کچھ وقت حاصل
 بھی تھی وہ صرف مذہبی مقاصد کے فرائض کی حیثیت سے فنون لطیفہ ماحول تھا۔ ان میں
 اس طرح معتد تھے کہ ان کی آراوی ختم ہو چکی تھی۔ مذکورہ سنگ کے انتخاب میں بڑا ہی مدد تھی۔
 نشاۃ الثانیہ میں اگرچہ فنون لطیفہ کا موضوع عام طور پر مذہبی ہی تھا۔ لیکن وہ آہستہ
 آہستہ آملی کی طرح گامزن ہو رہے تھے۔ انہی میں مایکل اینجلو، رافیل، لیوناردو داونچی
 نے ہی کو انتہائی جنہوں تک پہنچانے کی کوشش کی مائینڈ میں روبان اور رام بران سپین
 میں دیگر گرو جرمینی میں ڈیورامو، البین نے جن کو ترقی عرصہ اس زمانے میں یہ پکے
 اکثر ملک میں فنون لطیفہ کی طرف توجہ مبذول کی گئی اور اکثر فنون لطیفہ نے کافی ترقی کی۔

اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ نشاۃ الثانیہ میں بعض فنون لطیفہ نے زبردست ترقی
 کی لیکن اس عرصہ میں بھی ادھرتن پر نظری بحث زیادہ نہیں ملتی کر دے۔ نظر نہ ہے کہ کہا

جاسکتا ہے کہ قدرون وسطیٰ کی ادبی اور فنی تحریکوں اور نظریات کی جدوجہد ہے وہ تاریخ میں ہے نہ کہ علوم کی تاریخ میں نشاۃ الثانیہ کے متعلق میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ نکاسِ عقل میں بھی قدیم نظریات کو کچھ آگے نہیں بڑھایا گیا ان لوگوں نے تمدنی طور پر ترقی کی اصل کتابیں ان کے زیر مطالعہ رہیں۔ قدیم مصنفین کی کتابوں کا ترجمہ کیا گیا اور ان کی شرحیں بھی لکھی گئیں شاعری دیگر فنون لطیفہ، صرحت، دعو، خطابت، مکالمہ اور حسن و جملہ بہت سی کتابیں لکھی گئیں۔ بلکہ نسبتاً کچھ زیادہ ہی لکھی گئیں اور اس طرح علم کی دنیا وسیع تر ہو گئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں جمالیات میں ہمیں نئے اور جدید خیالات نہیں ملے۔

اس زمانے میں جمالیات پر بحیثیت ایک علم کے زیادہ مواد نہ ملنے کی متعدد وجوہات تھیں۔ وہ ملتے سے شروع ہو کر شیکسپیر ختم ہوا۔ یہ دور حقیقتاً فنی تخلیقات کا دور تھا اور ادب ایک ہزار سال کے بعد بیدار ہونا شروع ہوا تھا۔ اس کی ترجمہ قدرتی طور پر تخلیق کی طرف تھی۔ زندگی کے ہر سرشعبہ میں تجربات کئے جا رہے تھے۔ اصول اور قواعد بنانے کا زمانہ بھی نہیں آیا تھا۔ لیکن اس کے باوجود یہ کہنا کہ یہ دور قدرون وسطیٰ کی طرح جمالیاتی نظریات کے لحاظ سے تہی دامن ہے۔ زیادہ صحیح نہیں۔ اس دور میں ہمیں ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں کے یہاں جمالیاتی نظریات ملتے ہیں۔ اگرچہ وہ اس قدر جامع، منظم اور منضبط نہیں ہیں۔ جیسے کہ ایک مفکر سے توقع کی جاسکتی ہے۔ مفکرین نے ان مسائل پر غور و خوض کیا ہے۔ لیکن نسبتاً کم، کیونکہ اول تو اس دور میں مفکر تھے ہی کم اور تھے بھی، وہ صرف ادبی مسائل کی طرف زیادہ توجہ تھے۔

اس زمانے میں یونانی علوم کا احیا ہو رہا تھا۔ یونانی علوم کے احیاء کے ساتھ ساتھ یونان کے عظیم مفکرین کی طرف توجہ کا مبذول ہونا لازمی اور ضروری تھا۔ یونان تو افلاطون، ارسطو، نیشا غورث اور اہم ہیں کے نظریات کو دوبارہ رجعت حاصل ہوئی۔ لیکن جمالیات اور تنقید میں

سب سے زیادہ اثر ارسطو کا رہا۔ ارسطو کی کتاب 'فن شاعری' کے متعدد تراجم ہوئے سب سے پہلے مالانے ۱۶۸۹ء میں فن شاعری کا ترجمہ لاطینی زبان میں کیا اور غالباً کسی یورپین زبان میں یہ اس کتاب کا پہلا ترجمہ تھا۔ کچھ ہی عرصہ بعد ۱۷۵۱ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ ہوا اور اس کے ساتھ ہی ابن رشد کے خلاصے کا ترجمہ بھی پیش کیا گیا۔ اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سینی کا ہے جو ۱۷۸۷ء میں فلارنس سے شائع ہوا۔ لیکن اس زبان میں سب سے اہم ترجمہ کاسٹل دی ترو کا ہے یہ ترجمہ پہلی بار دی آئنا سے ۱۷۵۸ء میں شائع ہوا بہت سی ایسی ہدایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں۔ اس ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چنانچہ وحدت مکان کا نظریہ کاسٹل دی ترو ہی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اسکا لیگر سے جو نشاة الثانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا۔ ایک رسالہ لکھا جس کا نام اس نے ارسطو کے رسالے کے نام پر 'پوٹیکا' لکھا اور اس میں وحدت مکان کے نظریے کو پیش کیا کاسٹل دی ترو نے اسکا دیگر کے نظریے کو قبول کر کے اسے بڑی شہرت دی۔ عرض اس زمانے میں ارسطو کے جہانیاں اور فیزیکی نظریات کافی مقبول ہوئے۔ اور کچھ ایسی باتیں بھی ارسطو سے منسوب کر دی گئیں جو حقیقتاً ارسطو کے قلم سے کبھی نہ نکلا ہتھیں

جہاں تک جمالیاتی افکار کا تعلق ہے۔ ہم نشاة الثانیہ کو دانتے (۱۲۶۵ تا ۱۳۲۱ء) کی مشہور شخصیت سے شروع کر سکتے ہیں۔ وہ اگرچہ چودھویں صدی کے شروع ہی میں انتقال کر چکا تھا۔ لیکن اپنے علمی نظریات اور تخلیقی کاموں کی بنا پر وہ حقیقتاً اس بات کا مستحق ہے کہ اسے نشاة الثانیہ کا سب سے پہلا ادیب اور مفکر قرار دیا جائے۔ دانتے کے زمانے میں بلکہ اس کے بعد بھی تقریباً دو تین صدیوں تک یورپ میں علمی دنیا کی زبان لاطینی تھی۔ لیکن دانتے نے اپنی مشہور تصانیف لاطینی کی بجائے اطالوی زبان میں پیش کیں اور اس طرح ایک طرف عوام کے لئے علم و ادب کے دروازے کھول دیئے اور دوسری طرف وہ اطالوی

زبان کی ترقی کا موجب بنا۔ دانتے کے بعد یورپ کے دوسرے ممالک میں بھی قومی زبان کی طرف توجہ مبذول کی گئی اور صرف دو صدیوں کے اندر اندر مختلف قومی زبانوں نے لاطینی زبان کی جگہ لے لی۔

دانتے نے ریڈیوائن کا میڈی کو لاطینی زبان میں شروع کیا لیکن ابتدا ہی میں اُسے مقامی زبان میں منتقل کر کے اُسے اُسی زبان میں تکمیل تک پہنچایا۔ تاکہ اُس کے ہم وطن اور دوسرے اطالوی باشندے اُس سے استفادہ کر سکیں کیونکہ وہ جانتا تھا کہ اگر اس نے متقدمین کی طرح لاطینی بکر کو اپنایا تو صرف چند اعلیٰ تعلیم یافتہ اصحاب اس کا مطالعہ کر سکیں گے اور اگر اس نے مقامی زبان میں اپنی تخلیق پیش کی تو وہ ایک زبردست کارنامہ سرانجام دے گا جس کی اس سے پہلے کوئی بہت تک نہ کر سکا اور اعلیٰ تعلیم یافتہ بھی اسے سمجھ سکیں گے۔ دانتے نے قومی زبان کو استعمال کر کے ادب کی زبردست خدمت کی۔ اس کا یہ قدم کافی دور رس اور اہم نتائج کا حامل ثابت ہوا اور اس کی وجہ سے شعر و ادب کو نئی زندگی ملی ادب قرون وسطیٰ کے بندھے ٹکے اصولوں سے آزاد ہوا۔ تخلیق نے اس میں راہ پائی وہ زندگی سے زیادہ قریب ہو گیا اور اس کے دروازے حرام پر بھی کھل گئے اور رفتہ رفتہ اس نے مذہبی راہنماؤں کے قبضہ سے آزادی حاصل کر لی۔ ریڈیوائن کا میڈی "ایک مذہبی تصنیف ہے لیکن وہ عام انداز کا کافی حد تک مختلف ہے۔ یہ اختلاف ختم ہی تک محدود نہیں فارم کے لحاظ سے بھی اس عظیم تخلیق کو کسی مردِ جہل نام کے مطابق قرار نہیں دیا جاسکتا نہ اسے طریقہ کہا جاسکتا ہے اور نہ المیہ اسے تو ڈرامہ ہی نہیں کہہ سکتے کہ طریقہ اور المیہ کا سوال پیدا ہو۔ کیونکہ نہ اس کی فارم ڈرامہ کی ہے اور نہ ہی اس میں کوئی وحدت ہی موجود ہے اس طرح نہ اسے صرف مذہبی نظم کہا جاسکتا ہے۔ اور نہ صرف مدحی شاہکار وہ اپنے فارم کے لحاظ سے کیا ہے۔ اور یہی اس کی عظمت کی ایک بڑی وجہ اور سب سے زبردست دلیل ہے۔ اس نے اپنی تخلیقات کو اس

وقت کے مروجہ فارم سے الگ ایک فارم میں پیش کیا۔ اس نے من کو ایک انفرادیت بخشی لیکن ایک ایسی انفرادیت جو اجتماعیت کا جوہر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کی ڈیوان کا میڈی "تیرہویں صدی کی ایک سیاسی تاریخ اور اخلاقی تصویر ہے" لیکن اس کے باوجود اس کی اصل دلچسپی روح انسانیت کی جدوجہد میں پوشیدہ ہے اور اس طرح اس نے اجتماعیت اور انفرادیت کو ایک ہی جگہ سمجھ دیا ہے۔ انفرادیت۔ داخلیت کے تنگ دائرے سے نکل کر اجتماعیت اور خارجیت کے وسیع میدان میں داخل ہو گئی ہے اور انفرادیت اور اجتماعیت کی تفریق ختم ہو گئی ہے۔

قرون وسطیٰ میں الفاظ کے ظاہر و معنوم اور اصل معنوم کے فرق پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ کسی چیز کی تشریح چار مختلف انداز سے کی جاتی تھی۔ لفظی تیشلی۔ اخلاقی اور حقیقی دانتے بھی سفہیم کے اس فرق کو ماننا ہے وہ ایک خط میں رمطراز ہے۔ جو چیز اب میں پیش کرنے والا ہوں (ڈیوان کا میڈی) اس کے متعلق تمہیں اس بات کا خیال رکھنا پڑے گا کہ اس کا معنوم آسان نہیں ہوگا۔ بلکہ تم اس کو مختلف مفہوم کی تخلیق کہہ سکتے ہو۔ ایک معنوم تو وہ ہوتا ہے جو الفاظ سے نکلتا ہے اسلئے جس کی طرف الفاظ اشارہ کرتے ہیں اول لذر کو ہم لفظی یا ظاہری معنوم کہہ سکتے ہیں اور دوسرا لذر کو تیشلی۔ اس چیز کو سمجھنے کیلئے یہ جملہ "جب بنی اسرائیل مصر سے باہر آئے جب حضرت یعقوب کی اولاد غیر قوم کے چھندے سے نکلی تو اس وقت یہودہ مظہر خداوندی تھا۔ اور بنی اسرائیل اس کے مخصوص بندے" اگر ہم اپنے آپ کو صرف الفاظ تک محدود رکھیں تو اس کا مطلب حضرت موسیٰ کے زمانے میں بنی اسرائیل کا مصر سے نکلتا ہے۔ تیشلی طور پر اس کا مطلب حضرت عیسیٰ کی رسالت سے جاری نجات ہے۔ اخلاقی لحاظ سے اس کا معنوم روح کا معصیت کے عذاب سے نجات پا کر آغوش رحمت میں جگہ پاتا ہے اس کا اعلیٰ اور ارفع معنوم مدح مقدس کا ارضی غلامی سے نجات حاصل کر کے حقیقی آزادی اور ابدی مسرت حاصل کرنا ہے۔ اور اگرچہ بعد کے تینوں مفہوم کے

ہم مختلف ہیں لیکن ہم انہیں تمثیلی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ لفظی اور تاریخی مفہوم سے مختلف ہیں۔

حالت شاعری میں فکر کی اہمیت کا قائل ہے لیکن یہ چیز تشبیہ۔ استعارہ اور تمثیل کے ہمنام میں چھپی ہوئی ہونی چاہیئے۔ عوام تو صرف لفظی معنوں ہی سے مطمئن ہو جاتے ہیں لیکن ان لفظی معنوں کے علاوہ بھی ایک معنی ہوتا ہے جس تک رسائی ہر ایک کا کام نہیں۔ عوام کے لئے شاعری صرف حسن اور حفظ کا موجب ہوتی ہے۔ لیکن اعلیٰ مفہوم تک پہنچنے والوں کے لئے وہ خیر و صداقت کی بھی حامل ہے اور دانتے کے لحاظ سے بھی یہی شاعری کا اصل مقصد ہے۔

بوکاچیو (۱۳۱۳-۱۳۷۵) یونانی زبان کا زبردست عالم تھا۔ اس نے عوام کی توجہ یونانی زبان کی طرف مبذول کرائی۔ یونانی علم و ادب کا نشاۃ الثانیہ لانے میں جو زبردست حصہ ہے اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے بوکاچیو نے اس سلسلے میں کافی خدمات سر انجام دیں۔ وہ اپنی کتاب "ڈی کاسیرون" کی وجہ سے خاص طور پر مشہور ہے یہ کتاب بہت سی کہانیوں کا مجموعہ ہے فلورنس میں طاعون پھیل جانے کی وجہ سے اس شہر کے اعلیٰ طبقے کی خواتین ایک دیہات میں عارضی طور پر قیام پذیر ہو جاتی ہیں اور وقت گزارنے کی خاطر ایک دوسرے کو کہانیاں سنانی شروع کر دیتی ہیں۔ یہ کتاب انہیں کہانیوں کا مجموعہ ہے مشہور انگریزی شاعر سر فرانسس کینسٹری نے "بوکاچیو کی سندھ" بالاکتاب ہی کے طرز پر بھی "بوکاچیو نے تنقید اور جاہلیات پر کچھ نظریات پیش کئے ہیں وہ شاعری کی تعریف بہت اعلیٰ اور مقاصد کے متعلق لکھتا ہے "شاعری" جسے کہ جہاں ایک بیکار سی چیز سمجھے ہیں حل و دماغ کی ایجادات ہیں اس سے ایک ایسی ایجاد ہے جو دلوں اور عقول سے بھر رہی ہے اور

جس کا اظہار پر حوش طریقے سے ہوتا ہے۔ شاعری کا جذبہ خدا کا عطیہ ہے اور میرے خیال میں صرف چند ہی اشخاص کو یہ نعت عطا کی گئی ہے۔ یہ عطیہ حقیقتاً اتنا اعلیٰ ہے کہ حقیقی معنی میں شاعر بہت ہی کم ہوتے ہیں۔ اس کے اثرات نہایت لطیف ہوتے ہیں۔ شاعری کا جذبہ انسان کو کچھ نہ کچھ کہنے پر مجبور کر دیتا ہے اور اس طرح دل و دماغ کو ناقابل بیان چیزوں کے اظہار پر اکساتا ہے وہ اظہار کے خاص سانچے تخلیق کرتا ہے اور الفاظ اور خیالات کو ایک نئی ترتیب سے منظم کرتا ہے وہ صداقت کو تمثیل کے پردے میں پیش کرتا ہے اور اگر وہ چاہے تو بادشاہوں کو جنگ پر آمادہ کرتا ہے۔ فوجوں کو میدان جنگ میں لے آتا ہے۔ مجرب کو دوبارہ تخلیق کرتا ہے نوجوان خواتین کی تعریف میں گیت گاتا ہے۔ انسانی کردار کو مختلف زاویوں سے پیش کرتا ہے۔ خوابیدہ کو بیدار۔ مشتعل کو مطمئن اور محرم کو مطیع کرتا ہے اعلیٰ اخلاق کی تعریف میں قصیدے کہتا ہے غرض اس قسم کے بہت سے کام ہیں جو اس جذبے کی بنا پر رہنا ہوتے ہیں۔ اس کے بعد وہ شاعر کے لئے زبان، صرغ و نحو اور مختلف اخلاقی اور عمرانی علوم کے حصول پر زور دیتا ہے کہ ان کے بغیر ایک شاعر خداداد صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں لاسکتا۔ علاوہ انہیں حسن فطرت، تنہائی، اطمینان قلب، جوش و خروش اور آرام وہ زندگی کی خواہش کو بھی وہ شاعری کے لئے ضروری خیال کرتا ہے کہ یہ تمام چیزیں ایک شاعر کے لئے معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں۔

جو کاچیو سیر سے بہت متاثر ہے وہ اسے شاعر سے زیادہ ایک مفکر مانتا ہے اور اپنے نظریات کی تائید میں سیر کے اقوال پیش کرتا ہے وہ سیر کی اس بات سے متفق ہے کہ ”دوسرے تمام فنون کا دار و مدار علم قواعد اور تکنیک پر ہے۔ لیکن

شاعری کی بنیادیں خدا داد صلاحیت اور ذہنی استعداد پر استوار ہیں اور یہ آئندہ جہان کا
نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن وہ مختلف علوم کے حصول اور ضروری خیال کرتا ہے تاکہ خدا داد قیادت
کو چلا دیکھا سکے اور پوری طرح بروئے کار لایا جاسکے۔

لوکاچیو شاعری اور مذہب کو ایک دوسرے سے بہت قریب سمجھتا ہے وہ ان
دونوں کے تعلق کے متعلق رقمطراز ہے: میرے خیال میں شاعری اور مذہب کا موضوع
ایک ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہہ سکتا ہوں کہ مذہب خدا کی شاعری
ہے۔ شاعری نہیں تو اود کیا ہے کہ کتاب مقدس میں حضرت عیسیٰ کو کبھی شیر کہا جاتا
ہے اور کبھی مینا۔ کبھی سانپ اور کبھی اڑدھارا اور بعض مقامات پر انہیں چٹان بھی کہا گیا ہے
ان کے علاوہ بھی انہیں اور بہت سے ناموں سے یاد کیا گیا ہے۔ جن کا ذکر بیکار طوالت
کا باعث ہو گا۔ مقدس انجیل میں جو انہیں نجات دہندہ کہا گیا ہے وہ اگر اس لفظ کے
عام معنوں سے ہٹ کر صرف ایک کنایہ اور استعارہ نہیں ہے تو اور کیا ہے اس سے شاکہ
ہوتا ہے کہ صرف شاعری ہی مذہب نہیں ہے۔ بلکہ مذہب بھی شاعری ہے۔ اور سطور بھی اس
بات کا قائل ہے کہ ابتداء میں صرف شعرا ہی مذہب کے پیرو کار رہتے تھے۔

اسکاٹی گر (۱۲۸۴-۱۵۵۸) ارسطو کی طرح ایک مفکر تھا اور اس سے کافی متاثر۔
وہ اپنی مشہور کتاب ”فن شاعری“ میں زبان کی ابتداء اس کے ماخذ، مقاصد و فوائد اور
حصولِ ترقی پر بحث کرتا ہے۔ اور اس کے بعد مفصل طور پر شاعری کی مختلف اصناف کو زیر
بحث لاتا ہے۔ شاعری کے مقاصد بیان کرتے ہوئے وہ ہورس کے خیال کی تائید کرتا ہے
کہ شاعری کا مقصد سکھانا اور خوش کرنا ہے۔ اس نے اپنے مذہب بالائے مقاصد عام طور
پر مقبول تھے۔ نثر تو اپنی کتاب شاعر میں شاعری کا مقصد ان الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

۱۔ اشعار میں وہ چیز پیش کرنا جس کے ذریعے شاعر کچھ سکھاسکے خوش کر سکے اور جذبات کو بیدار کر سکے۔ ۲۔ وہی تو وہی اس خیال سے متفق ہے۔ اسکا لی گرا اس کے متعلق رقمطراز ہے

”پہلے زمانے کے خلیبوں کا مقصد کسی بات کو صحت و ذہن نشین کرانا اور سامعین کو متاثر کرنا تھا۔ اور اس لئے وہ صحت و دل موہ لینے والے اشعار پیش کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ ایک خلیب اور شاعر نے ایک دوسرے سے وہ چیز حاصل کر لی۔ جن کی ان میں بالترتیب کی غمی؟ ان مقاصد کو حاصل کرنے کے لئے شاعر کی تخلیقات میں چند صفات کی موجودگی ضروری ہے جن کے بغیر ان مقاصد کا حصول ممکن نہیں یہ شاعر کے لئے سب سے ضروری چیز اپنی تخلیق پر پوری طرح غور و خوض کرنا ہے تاکہ نہ تمام ایک سانچہ میں ڈھلی ہوئی معلوم اور اداس میں کسی قسم کا تضاد محسوس نہ ہو۔ علاوہ ازیں شاعر کو گونا گوں واقعات اور احساسات میں توازن کا خیال رکھنا چاہیئے۔ اور جب تک شاعر اپنی تخلیق سے خود مطمئن نہ ہو جائے اسے دوسروں کے سامنے ہرگز پیش نہ کرنا چاہیئے۔ ورنہ قاری اور سامع اس خط حاصل کرنے کی بجائے مستغفر ہو جائیں گے۔ شاعری کی تیسری خصوصیت کو جو بہت ہی کم شعراء میں پائی جاتی ہے یہیں شوخی اور گہرائی کہہ سکتا ہوں۔ اس سے میری مراد خیال اور اظہار میں ایک خاص قسم کی ثبات اور زور ہے جو سامع کو اپنی توجہ اس طرف مبذول کرنے پر مجبور کر دے۔ پچھلی خصوصیت دلکشی اور دلفریبی ہے جو شوخی کو اعتدال پر لاتی ہے۔ غرض شاعری کی خصوصیات گہری نظر۔ درہمی۔ تنوع۔ شوخی اور دلکشی ہیں۔

اسکا لی گرا اسطو کے نظریہ نقل کو صحیح مانتا ہے۔ لیکن وہ اس لفظ کو وسیع تر معنی میں استعمال کرتا ہے۔ لیکن کے خیال میں اس زمانے میں نظریہ نقل نے ارتقاء کی تین مثالیں ملے گی ہیں۔ اور تینوں منازل وہاں۔ اسکا لی گرا اور یو آلو کے یہاں واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ اول کے خیال میں ادب کی سب سے بڑی خوبی متقدمین کی نقل میں پوشیدہ ہے اسکا لی گرا اس

نظریہ کو اور آگے بڑھاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ایک خالق ہوتا ہے۔ جو ایک دنیا
دنیا اور نیا ماحول تخلیق کرتا ہے۔ یوں کہ فطرت اور فن کے نوکلا کی نظریہ کو اس کی منطبق
تکمیل تک پہنچا دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے کوئی تخلیق اس وقت حسین نہیں ہو سکتی۔
جب تک وہ صداقت پر مبنی نہ ہو اور کوئی تخلیق اس وقت تک صداقت پر مبنی نہیں
ہو سکتی جب تک وہ فطرت میں موجود نہ ہو۔ غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ اسکالی گزشتہ نقل
کو ماننا ہے۔ لیکن اس نے اس لفظ میں اس قدر وسعت پیدا کر دی ہے کہ اس نے اپنے
دامن میں تخلیق کو بھی سمیٹ لیا ہے اور اس تخلیق ہی کو وہ نقل کہتا ہے۔

کاسل دی ترو (۱۵۰۵-۱۵۵۱) اسکالی گزشتہ نقل کی طرح کاسل دی ترو بھی شاعری کا مقصد حفظ آخری
قرار دیتا ہے۔ وہ اس مقصد پر نہ صرف مبنی ہے بلکہ صرف اس ایک ہی مقصد کا ناک ہے۔ ایم جی پارش
کے خیال میں صرف کاسل دی ترو ایک ایسا مفکر ہے جو شاعری کا مقصد صرف حفظ اور انبساط سمجھتا ہے۔ وہ اپنی کتاب
کاسل دی ترو کا نظریہ شاعری کے مختلف ترانہ کے خیال میں فن اور اخلاق یا فن اور فلسفہ سیاسی اور
دنیوی مختلف چیزیں ہیں۔ دونوں کے اصول اور مقاصد مختلف ہیں۔ ایک مقصد
صرف دنیاوی سبب اور دوسرے کہ خلاق یا سیاسی۔ خود کاسل دی ترو اس کے
متعلق لکھتا ہے "شاعری کا مقصد نقل کی وساطت سے سامعین کو محفوظ کرنا ہے۔ ترو
کے پوشیدہ اذہن کو سمجھنا اور سمجھانا یہ کام مفکرین اور سامعین دونوں کا ہے۔ وہ افادیت
کو شاعری اور فن میں مطلق کوئی جگہ نہیں دیتا۔ بلکہ اسے صرف خط اور انبساط تک محدود
رکھتا ہے۔"

اس کے برخلاف خراکاس ترو (۱۴۸۳-۱۵۵۲) شاعری میں حفظ اور فن کا ناک
نہیں۔ شاعر تمام اعلیٰ فنون کا خالق ہے۔ اس کے لئے یہ کس فطرت ممکن ہے کہ وہ اپنے آپ
کو صرف ایک مقصد تک محدود کر لے۔ وہ شاعری کا مقصد تعلیم دینا اور معلومات ہم پہنچانا
بھی نہیں سمجھتا۔ اس کے خیال میں یہ مقصد فلسفہ اور مختلف علوم مثلاً تاریخ جغرافیہ وغیرہ

پیدا کرتے ہیں۔ نہ کہ شاعری اور فنون لطیفہ۔ شاعری کا مقصد صرف نقل ہے۔ اسکالی گر کی طرح وہ بھی نقل کو تخلیق کے معنی میں استعمال کرتا ہے اور تخلیق کو شاعری کا مقصد قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ہر قسم کے مواد کو پیش کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اسے فنی نزاکتوں اور شاعرانہ لطافتوں کے ساتھ پیش کر سکے ہر علوم جزوی صفتوں کو پیش کرتے ہیں اور شاعر عالمگیر صفتوں کو۔ دوسرے اشخاص چیزوں کی سبب نقل پیش کر دیتے ہیں۔ لیکن شاعر چیزوں کو اس طرح پیش کرتا ہے جس طرح کہ وہ اس خیال میں عالمگیر طور پر وجود ہونی چاہیں۔ اور وہ انہیں پیش کرتے توئے حسین اور لطیف انداز کا خیال رکھتا ہے۔ دوسرے کسی چیز کو ایک خارجی مقصد کے حصول کے لئے پیش کرتے ہیں اور شاعر اس لئے کہ وہ اسے حسین طریقے سے اور پوری طرح پیش کر کے وہ افلاطون کے اس خیال سے متفق نہیں کہ شاعر ان چیزوں کو پیش کرتا ہے جن کے متعلق وہ کچھ نہیں جانتا اس کے خیال میں وہ ان چیزوں کو جانتا ہے۔ لیکن شاعرانہ نقطہ نظر سے اور یہی وہ چیز ہے جو ایک شاعر کو باہر علوم سے میسر کرتی ہے۔

پیکو لومینی، فرانز کا سرو کے اس خیال سے متفق ہے کہ شاعری کا مقصد حفظ اور انبساط نہیں لیکن وہ فرانز کا سرو کے برخلاف ہے۔ اس بات کا قائل ہے کہ اس کا مقصد تعلیم و اصلاح و معلومات ہے۔ پھر پنیپاٹا ہے اس کے خیال میں شاعری کا اصل مقصد زندگی کو آگے بڑھانا ہے اگر ماضی اور حال کے شاعر اور فن کار یہ نہ سمجھتے کہ وہ اپنے فن کے ذریعے انسانی زندگی کو آگے بڑھا رہے ہیں اور علم کے ذریعے سیکھنے اور معلومات حاصل کرتے ہیں تو وہ اس قابلِ قدر علم کیلئے اپنا اس قدر وقت اور توجہ نہ دے سکتے صرف کرتے پاترزی (۱۵۲۹-۱۵۹۸) کے جاپانی نظریات اسطو کے جاپانی اسکالر نہ صرف مختلف ہیں۔ بلکہ بہت حد تک مستند بھی ہیں۔ اس نے اپنی کتاب، شاعری، میں اسطو پر جا بجا اعتراضات کئے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں اپنے نظریات پیش کئے

ہیں۔ وہ ارسطو کے نظریہ نقل پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ارسطو کے یہاں اس لفظ کا کوئی واضح مفہوم نہیں ہے اور اس نے اس لفظ کو مختلف مقامات پر مختلف جنوں میں استعمال کیا ہے اسکے خیال میں یہ کہنا کہ شاعری نقل ہوتی ہے صحیح نہیں۔ اگر نقل ہے تو نقل صرف شاعروں تک محدود نہیں اور پھر شاعری میں جو نقل ہے وہ عام نقل نہیں بلکہ کسی ایسی چیز کی نقل ہے جسے نہ ارسطو بتا سکا اور نہ ہی کوئی اور مفکر کے متعلق کچھ کہہ سکا۔ علاوہ ازیں اگر شاعری نقل ہے تو ہماری ہر قسم کی تحریر و تقریر شاعری ہے۔ کیونکہ ان تمام کا دار و مدار الفاظ پر ہوتا ہے اور الفاظ نقل ہوتے ہیں۔ ارسطو نے شاعری اور تاریخ کو اس بنا پر ایک دوسرے سے ملز کیا تھا کہ شاعری عالمگیر صداقت کو پیش کرتی ہے اور تاریخ جزوی صداقت کو لیکن پھر نیزی کہتا ہے کہ اگر نظریہ نقل کو صحیح مان لیا جائے تو شاعری اور تاریخ میں فرق کرنا ناممکن ہو جائے گا۔ کیونکہ بہر حال یہ دونوں نقل ہی تو ہیں۔ اس کے لحاظ سے شاعری اور مختلف علوم میں جو فرق ہے وہ مواد کا نہیں بلکہ اظہار کا ہے شاعری میں تہریم کا لوازم پیش کیا جاسکتا ہے چاہے اس کا تعلق علوم سے ہونے سے ہو یا تاریخ سے شرط صرف یہ ہے کہ اسے خاص آغاز سے پیش کیا جائے۔ اس ضمن میں وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے متفق ہے۔

سرنفلپ سڈنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) نے اپنی کتاب ڈی فیس آف پوٹری میں ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو اس زمانے میں بعض اصحاب کی طرف سے عموماً شاعری کے خلاف کئے جا رہے تھے۔ یہ اعتراضات مختلف نوعیت کے تھے، (۱) شاعری محض تخیل اور تخیل ہے۔ (۲) شاعر مفتری اور کذاب ہوتے ہیں۔ (۳) شاعری سفلی جذبات کو براہِ نگینہ کرتی ہے اس طرح افراد و ملل کو کمزور کرتی ہے (۴) فلاطون نے اپنی عینی ریاست سے شعر الکوار کو دھت کیا تھا اور وہ ہم سے بھی اس سے بہتر سلوک کے متمنی نہیں ہو سکتے۔ سڈنی نے ان تمام اعتراضات کے جوابات نہایت مدلل طریقے سے دیے ہیں۔ اس کے خیال میں شاعری ایک نہایت اہم اور

عظیم فن ہے اور اسی وجہ سے ہر زمانہ میں شعراء کی تعظیم و تکریم کی گئی ہے۔ شاعری میں اخلاقی سبق سکھاتی ہے نیک اعمال کرنے پر اکساتی ہے تو اس سے بہتر اور کون سا فن ہو سکتا ہے اور اسے کسی صورت میں بھی تضحیٰ اور تات نہیں سمجھا جاسکتا۔ دوسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کسی چیز کو حقیقت کے طور پر بیان نہیں کرتا۔ نہ وہ کسی چیز کی تصدیق ہی کرتا ہے بلکہ وہ تو محض ایک نثری واقعہ پیش کرتا ہے اس لئے اسے کذاب نہیں کہا جاسکتا۔ تیسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ دنیا بھر کی ساری شاعری سفلی جذبات کو نہیں بھاتی ہے۔ اگر کسی خاص شاعر کی شاعری ایسا کرتی ہے تو وہ خاص شاعر مورد الزام ہو سکتا ہے نہ کہ فن شعر بنفسہ۔ شاعری نہ انفراد کو کمزور اور بزدل بناتی ہے نہ اس کو۔ اسخریٰ اعتراض کا جواب یہ ہے کہ افلاطون کے زمانے میں شعراء اور فلاسفہ کے مابین تنازعہ برپا تھا۔ افلاطون فلسفی تھا اس لئے وہ شعراء کو پسند نہیں کرتا تھا۔ پھر یہ ہے کہ افلاطون بھی فن شاعری کی مذمت نہیں کرتا۔ بلکہ چند جھوٹے شعراء کی مذمت کرتا ہے جو اس زمانے کے نوجوانوں کے اخلاق پر بڑا اثر ڈال رہے تھے اور دلچسپ تاؤں کے متعلق جھوٹے نقشے نکھتے تھے۔

سڈنی، شاعری کے دو مقاصد قرار دیتا ہے۔ اخلاقی تربیت اور حفظ انرینی اور شاعری کے لئے تین چیزیں ضروری خیال کرتا ہے۔ محنت، نقل اور تجربہ۔ وہ ارسطو کے نظریہ نقل سے متفق ہے اور لفظ نقل کو اپنے زمانے کے دوسرے نقاد اور مفکرین کی طرح وسیع معنوں میں استعمال کرتا ہے۔ اور شاعر کو ایک ایسا خالق سمجھتا ہے جو اپنے تخیل کی مدد سے ایک نیا اور خوبصورت تر عالم پیدا کرتا ہے وہ شاعری کو تمام علوم و فنون سے بلند مرتبہ دیتا ہے۔ کیونکہ اگرچہ دوسرے تمام علوم کا مقصد بھی انسان کی فلاح و بہبود ہے۔ لیکن شاعری اس مقصد کو ان علوم کی نسبت بہتر طریقے سے حاصل کر سکتی ہے۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ شاہ اثنائہ میں دوسرے علوم کی طرح جمالیات اور تنقید کی

طرٹ جی توجہ مبذول کی گئی۔ لیکن چونکہ اس علم کی طرف بہت عرصے کے بعد توجہ دی گئی تھی
 اس لئے اس زمانے کی جمالیاتی نظریات میں وہ گہرائی اور گیرائی تو نہیں پائی جاتی جو یونانی
 اور دور جدید کے نظریات میں پائی جاتی ہے۔ بہر حال اس زمانے کے نظریات کی اہمیت
 سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی اہمیت صرف تاریخی ہی نہیں ہے بلکہ نظری طور پر بھی یہ وقت
 کے مستحق ہیں۔ اس زمانے کے فن کار اور مفکرین کے نظریہ نقل پر مفصل بحث کی۔ وحدت
 شکار کے اصول کو زیر بحث لائے۔ شاعری اور فنون لطیفہ کے مقاصد کو اپنے نقطہ نگاہ
 سے پیش کیا خطا در نہاد اور تعلیمی مقاصد پر زور دیا۔ شاعری اور فنون لطیفہ کی عظمت
 کے گیت گائے اور عوام کو ان کی عظمت کا تعلق کیا فنون لطیفہ کو مذہبی بندشوں سے آزاد
 کیا اور سخت اور بے لچک اصولوں کے خلاف کامیاب بغاوت کی یونانی نظریات کو نہ
 صرف پیش کیا بلکہ ان پر نئے زایوں سے روشنی ڈالی۔ اس سلسلے میں ان سے غلطیاں بھی نر
 ہوئیں۔ لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ دور جدید میں جمالیات کو پوری طرح علمی
 حیثیت دی گئی۔ لیکن اس کی دلش بیل نشاۃ الثانیہ ہی میں پڑ چکی تھی۔ دور جدید کے جمالیاتی
 نظریات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے نشاۃ الثانیہ کے انکار کا مطالعہ نہ صرف مفید ہے
 بلکہ اشد ضروری بھی کیونکہ اس کے بغیر موجود زمانے کے جمالیاتی نظریات کو سمجھنا مشکل
 ہے۔ اور اسی چیز میں نشاۃ الثانیہ اور اس زمانے کے مختلف نظریات کی عظمت اور
 وقت پر شیدہ ہے۔

باب

دو جلد میں جمالیات کی ابتدا

نشاة الثانیہ کے بعد یورپ دور جدید میں داخل ہوا۔ نشاة الثانیہ میں جو قوتیں
 آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی تھیں۔ انہوں نے سترھویں صدی کے شروع ہوتے ہوتے
 پوری طاقت حاصل کر لی۔ زندگی کے بہت سے شعبہ جات میں ترقی و ترقی اور دور جدید ایک
 دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ جمالیاتی مسائل کے مطالعے کے پیش نظر ان دونوں ادوار
 کا مختصر سا تقابلی مطالعہ بہت ضروری ہے۔ قرون وسطیٰ میں مذہب زندگی کے ہر شعبہ
 پر حاوی تھا۔ نشاة الثانیہ میں اس اقتدار کے خلاف کہیں کہیں ہلکی ہلکی سی بغاوت شروع
 ہوئی ابتدا میں یہ بغاوت پوپ اور اس کے اقتدار کے خلاف تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ عقلیت
 پسندی اور آزاد خیالی آگے بڑھتی شروع ہوئی۔ مذہبی اقتدار اب رفتہ رفتہ کم ہوتا تھا کم
 از کم علم کی دنیاوی زندگی مذہب سے آزاد ہونا شروع ہو گئی تھی۔ آزاد خیالی کا اثر ان کی سماجی
 سیاسی، معاشی، اخلاقی، ذہنی اور علمی زندگی پر پڑنا ناگزیر تھا۔ مذہب میں مختلف اصلاحی
 تحریکوں نے پوپ اور پشہنشاہ کی مرکزیت پر ضرب کاری لگا کر سیاسی طور پر حزب قومیت
 اور قومی حکومتوں کو آگے بڑھایا۔ جس نے بعد میں جمہوریت کے لئے راہ ہموار کی۔ سماجی طور پر فرد
 کو بحیثیت فرد کے وقعت حاصل ہونے شروع ہوئی۔ اب وہ کسی گروہ یا جماعت کا صرف ایک
 ممبر نہ تھا بلکہ اس کی اپنی بھی ایک حیثیت تھی، گو یہ ضرور ہے کہ فرد جماعت کے تعلق کے
 متعلق مفکرین مختلف بلکہ متضاد نظریات پیش کرتے رہے لیکن اس دور میں کم از کم اتنا تو ہوا
 کہ فرد اور انفرادی حقوق کے لئے آوازیں بلند ہونے لگیں اور فرد کو تدریجاً بالذات اور مقصد بالذات

تصور کیا جانے لگا۔ معاشی طور پر جاگیر داری کی بجائے سرمایہ داری آگے بڑھنی شروع ہوئی۔
 زراعت کی جگہ صنعت و حرفت اور تجارت نے یعنی شروع کی فیوڈل لارڈز ختم ہوتے گئے
 اور صنایع اور تاجر رنز بروز زیادہ سے زیادہ طاقت حاصل کرتے گئے۔ ذہنی اور علمی زندگی
 میں پُرلٹ تو نشاۃ الثانیہ ہی میں شروع ہو چکی تھی، اب اس نے ایک عظیم انقلاب کی شکل اختیار
 کر لی۔ تعلیم کی جگہ تنقید، اعتقاد کی جگہ تشکیک، اور استخراج کی جگہ استقرار حاصل کی
 تجربہ اور مشاہدے سے ناپنے قدم چائے اور بنا بریں طبعی اور انسانی علوم نے ترقی شروع کی
 عقلیت پسندی کا دور دورہ شروع ہوا۔ قدیم مسائل پر شک و شبہ کی نگاہ ڈالی گئی۔ اور
 آہستہ آہستہ ان کی جگہ نئے قوانین نے حاصل کر لی۔ فلسفہ میں عقل کو معیار صداقت تسلیم
 کیا گیا۔ انفرادیت اور موضوعیات نے بھی اپنا مقام حاصل کرنا شروع کیا۔ مابعد الطبیعیات
 کے ساتھ ساتھ نفسیات، اور علمیات کی طرف بھی مفکرین کی توجہ مبذول ہوئی۔ غرض زندگی
 کا کوئی پہلو ایسا نہ تھا۔ جو کسی نہ کسی حیثیت سے کچھ نہ کچھ حد تک متاثر نہ ہوا ہو۔ جہاں تک
 جمالیات کا تعلق ہے، شروع میں مفکرین کی توجہ اس طرف زیادہ مبذول نہ ہوئی۔ وہ مابعد
 الطبیعیاتی، طبعی اور سماجی مسائل کی طرف زیادہ توجہ تھے۔ لیکن کچھ ہی عرصے بعد جمالیاتی
 مسائل بھی مفکرین کی توجہ کا مرکز بننے لگے اور صرف ڈیڑھ صدی کے اندر اندر ان مسائل کو
 جمالیات کا نام دے دیا گیا اور پھر کانت نے اسے اس حیثیت کے لحاظ سے مابعد الطبیعیات
 اور اخلاقیات کی صنف میں لاکھڑا کیا۔ بہر حال اس وقت تک کے ادوار کو ہم دور جدید
 میں جمالیات کی ابتدا ہی کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ اس وقت تک جمالیاتی مسائل پر اس حد تک
 غور و خوض نہیں کیا گیا تھا۔ جس کے وہ حقیقی طور پر مستحق تھے۔ ان کے اس خیال سے اختلاف
 ممکن نہیں کہ اٹھارویں صدی نئی جمالیات میں تجربات کی صدی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ
 کانت کے بعد ہی یہ علم ترقی کی اس منزل پر پہنچا جب ہم اسے ایک باقاعدہ علم کے
 نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مرکز مطلب نہیں کہ سترھویں اور اٹھارویں صدی

میں اس علم نے کوئی خاص ترقی نہ کی تھی۔ اس زمانے میں جمالیات نے جو ترقی کی، اس کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ دور جدید کے شروع میں مفکرین نے اس طرف زیادہ توجہ مبذول نہ کی۔ ڈیکارٹ، اسپینوزا، فرانسس بیکن، ہوبز، لاک اور لیبنیٹز نے اپنے آپ کو زیادہ تر باجد الطبیعیاتی اور سیاسی مسائل تک محدود رکھا اور چونکہ ان مفکرین نے کسی نہ کسی حد تک عقلی ہی پر اپنے نظریات کی بنیادیں استوار کیں، اس لئے جمالیاتی مسائل کی طرف ان کا رویہ عام طور پر کچھ زیادہ ہمدردانہ بھی نہیں تھا۔ بہر حال ان مفکرین کے یہاں بعض وہ مسائل زیر بحث آئے جن کا لازمی نتیجہ جمالیاتی مسائل کی طرف توجہ کا مبذول ہونا تھا۔ بنا بریں اٹھارویں صدی میں ان مسائل پر خاصی توجہ مبذول کی گئی۔ لیکن ان مفکرین کے نظریات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ سترھویں صدی کے مفکرین کے جمالیاتی نظریات پر ایک نظر ڈال لی جائے۔ ڈیکارٹ ۱۵۹۷-۱۶۵۰ء جسے بجا طور پر دور جدید کے فلسفہ کا موسس اعلیٰ کہا جاتا ہے۔ اس حد تک عقلیت پسند اور ریاضی کے اصولوں کا مداح تھا۔ کہ اس کے نظام فکر میں تخیل، احساس اور ذوق کو کوئی اعلیٰ مقام نہ ملا مشکل ہی تھا۔ ڈیکارٹ نے اپنے خطوط میں بھی اپنے نظریات کی تشریح کی ہے ۱۶۸۳ء میں اس کے ایک سو سو نوہ خطوط کا مجموعہ شائع ہوا۔ ان خطوط میں صرف تین خط ادب اور فن کے متعلق ہیں۔ پہلے خط میں وہ اپنے دوست بالزک کی تعریف کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کے خیال میں بالزک کی تحریر کچھ قابل تعریف خصوصیات کی حامل ہے۔ ان خصوصیات میں سب سے اہم خلوص ہے خلوص کو اسلوب سے وہی نسبت ہے جو صحت کو جسم سے، خلوص خیال اور اسلوب میں وحدت کی نشانی ہے۔ اسلوب کی حیثیت جسم کی ہے اور خیال کی حیثیت روح کی، مکمل اور بہترین اسلوب، جیومیٹری کی شکل سے مشابہ ہے، جس کا حسن، خورشید میں پنہاں ہوتا ہے۔ متضاد چیزوں کا مجموعہ طبیعت کو سخت ناگوار گزرتا ہے۔ ادبی تحریر میں نامواری لے جانا بھگی اور سچیدگی ناقابل قبول چیزیں ہیں۔ اور بالزک کی تحریر ان خامیوں سے

پاک ہے۔ اپنے دوسرے خط میں وہ تخیل کی کار فرمائیوں کی طرف اشارہ کرتا ہوا بالذکر کو لکھتا ہے کہ میندا سے سرسبز جنگلات، خوبصورت باغات اور خوشنما محلات میں لے جاتی ہے، جہاں وہ ان تمام مسرتوں سے ہمکنار ہوتا ہے۔ جن کے متعلق اس نے صرف کہا میں سن رکھا ہے تیسرے خط میں وہ فطرت کے متعلق اپنے رویہ کا اظہار کرتا ہے شعراء اور فنکار عموماً فطرت کے پجاری ہوتے ہیں، لیکن ڈیکارٹ فطرت کے حسن سے زیادہ متاثر نہیں ہے اور نہ وہ اسے زیادہ قابلِ تعریف ہی سمجھتا ہے۔ وہ فطرت انسانی کا مداح ہے نہ کہ فطرت اور اس کے حسن کا۔ اس نے اگرچہ حسن کی تعریف کرنے کی کوشش کی۔ موسیقی پر ایک کتاب رقم کی اور اسلوب کی خوبیوں پر بھی بحث کی۔ لیکن ان تمام تحریروں میں اس کا مقصد حسن اور موسیقی کو عقلی بنیادوں پر استوار کرنا تھا۔ وہ تخیل کو عقل کے ماتحت سمجھتا ہے اور تال اور تناسب کو ریاضی کے اصولوں سے متعین کرنا چاہتا ہے۔ وہ اگرچہ شاعری کا مخالف نہیں لیکن اسے استدلال کے تحت ضرور کر دینا چاہتا ہے، وہ شاعری کو زیادہ سے زیادہ برداشت کر سکتا ہے اور پس ڈیکارٹ کے اکثر پیروں نے بھی ان مسائل کی طرف زیادہ توجہ نہ دی۔ بہر حال ان میں سے چند کے یہاں ہمیں کچھ نکالیا جاتی افکار مل ضرور ملتے ہیں۔ کروڑوں (۱۶۶۳-۱۶۸۰ء) کے خیال میں حسن کو ہم مطلق انداز سے نہیں جان سکتے۔ صرف اضافی طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ یہ لفظ اس تعلق کو ظاہر کرتا ہے جو حسین شے اور ہمارے احساسات اور ذہانت میں موجود ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے لفظ 'حسن' صداقت اور ایمانداری سے مشابہ ہے ہر وہ شخص جو صرف دوسروں کے انداز سے نہیں سوچتا بلکہ خود بھی سوچنے سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہے جب یہ کہتا ہے کہ ایک شے حسین ہے تو اس کا مطلب وہ یہ لیتا ہے کہ وہ ایک ایسی چیز کا ادراک کرتا ہے جسے وہ پسند کرتا ہے۔ اور جو اس کے لئے موجبِ خط ہے۔ لیکن کیونکہ وہ دہن کو خط پہنچانے اور دل کو خوش کرنے والی چیزوں میں فرق کرتا ہے اس لئے کسی چیز کے حسین ہونے کے لئے اس کا موجبِ خط ہونا لازمی

اور ضروری نہیں ہے۔ ہم ان چیزوں میں بھی حسن پاسکتے ہیں جو اہم کاموجب ہوتی ہیں۔

عرض کرنے کے لحاظ سے حسن کا انحصار، حفظ اور احساسات پر نہیں ہے بلکہ ان معیاروں پر ہے جن کی بنا پر ہم کسی چیز کو پرکھ سکتے ہیں۔ کیونکہ یہ معیار حسین شے اور ہائے احسان اور ذہن میں ایک خاص تعلق پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے خیال میں تنوع، وحدت، باضابطگی، ترتیب اور تناسب، معیار ہیں جن پر حسن کی موجودگی اور غیر موجودگی کا دار و مدار ہے۔ بہر حال اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک شخص پہلے ان تمام صفات کو سمجھتا ہے اور کسی شے میں ان تمام صفات کا ادراک کرنے کے بعد اس چیز کو حسین کہتا ہے۔ اس کے برخلاف حسن ہم پر فوری طور سے اثر انداز ہوتا ہے۔ ہم اس میں کھوٹے سے جاتے ہیں۔ اور ہمارا دل بغیر ذہانت کی مدد کے اس سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ پانچوں معیار فطرت اور صداقت میں ملتے ہیں یا پھر مختلف علوم میں بنابریں کر دے کے لحاظ سے فنون لطیفہ کو نہ فطرت کے برابر وقعت حاصل ہے اور نہ علوم کے۔

دیکھارٹ کے ایک ادیب و جیسوے آندریس کے خیال میں حسن، فطرت، فن، ذہن اور اخلاق سب میں موجود ہے لیکن وہ استفسار کرتا ہے کہ حسن بذات خود کیا ہے؟ وہ مطلق ہے یا اضافی؟ کیا یہ کوئی ایسی صفت ہے جو متمدن اور غیر متمدن تمام اشخاص کو خطبہ بناتا ہے؟ کیا حسن، انفرادی ذوق سے متاثر ہوتا ہے؟ یا وہ انفرادی ذوق سے آزاد ہے؟ اس کے پیش نظر یہ مسئلہ نہیں ہے کہ کون کون سی اشیاء حسین نہیں ہیں اور کون کون سی چیزیں حسین ہیں بلکہ اس کے نزدیک اہم سوال یہ ہے کہ حسن کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں وہ حسن کی تین قسمیں قرار دیتا ہے: الوہی یا بنیادی حسن کے فطری حسن اور اجتماعی حسن۔ اول الذکر کا انحصار باضابطگی، ترتیب، تناسب اور موزونیت پر ہے۔ ثانی الذکر رنگ اور کشنی سے متعین ہوتا ہے اور انفرادی ذوق اور شخصی رائے سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اور یہ اس حسن

سے بھی مختلف ہوتا ہے جو جن کی دنیا میں پایا جاتا ہے۔ حسن کی تیسری قسم رسم و رواج روایات
انفرادی ذوق، قومی مزاج سے متعین ہوتی ہے۔ لیکن اس کے لئے بنیادی حسن کے معیار کے مطابق
ہونا ضروری ہے۔ حسن کی تینوں قسمیں یا تو حسی ہوتی ہیں۔ یا ذہنی۔ حسی حسن، جسم سے متعلق
ہوتا ہے اور ذہنی حسن، روح سے۔

اسپینوزا (۱۶۳۲-۱۶۷۷) ڈیکارٹ سے بھی زیادہ ریاضی اور علم الہندسہ کے اصولوں
کا قائل تھا وہ صوفی عقل کو معیار صداقت سمجھتا تھا۔ اس لحاظ سے حسن ان اتفاقی چیزوں میں
سے ایک ہے جن کی قدر و منزلت کی وجہ صرف ہماری خواہش اور تمنا ہے۔ ورنہ وہ بذات
خود کسی قدر قیمت کا مالک نہیں اسپینوزا کے نزدیک اس کائنات میں نہ حسن ہے اور نہ قبح۔
کوئی شے یہاں نہ اچھی ہے نہ بُری نہ حسین ہے نہ قبیح۔ وہ حسن کو ایک بے معنی اصطلاح اور عقل
کے الجھاؤ کی ایک صورت خیال کرتا ہے۔ لوگوں نے جب اپنے آپ کو یہ بات ماننے پر آمادہ کر
لیا کہ دنیا میں جو شے بھی واقع ہوتی ہے فقط انسان کی خاطر ہوتی ہے، تو پھر انہیں ہر اس شے
کو جس کا اثر ان پر سب سے زیادہ خوشگوار پڑا، اعلیٰ خیال کرنا پڑا۔ لہذا چیزوں کی خاصیت بیان
کرنے کے لئے انہوں نے نیکی، بدی، نظم، بدنظمی، حسن اور قبح کے تصورات وضع کر لئے اور پھر
اپنے معتقدات کی بنیاد انہوں نے ستائش و مذمت اور گناہ و ثواب کے تصورات گھڑ لئے
وہ ہر شے کو نیکی سمجھتے ہیں۔ جو صحت جسمانی اور عبادت الہی کے لئے مفید ہے جو ان کے لئے
بڑی ہے اسے بدی خیال کرتے ہیں۔ یہ حقیقت یہ ہے کہ نیکی اور بدی چیزوں کی مثبت قدروں
کو ظاہر نہیں کرتی، یہ محض سوچنے کے انداز ہیں یا موضوع تصورات۔ ایک ہی شے، ایک ہی
وقت میں اچھی بھی، بُری بھی اور نہ اچھی نہ بُری بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً موسیقی ایک ایسا شخص
کے لئے تو اچھی ہے مگر ایک ماتم کن شخص کے لئے بُری ہے، لیکن ایک ہرے کے لئے نہ
اچھی ہے نہ بُری۔“

ڈیکارٹ، اس کے پیرو اور اسپینوزا عقلیت پسند تھے لیکن انگلستان میں عام طور پر تجربیت کا دور دورہ رہا اور وہاں کے مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر بھی تجربیت ہی کو بنیاد بنا کر روشنی ڈالی۔ جان لاک کے یہاں تو ہمیں انگلستان میں ان مسائل پر کچھ زیادہ بحث نہیں ملتی۔ لیکن اس کے بعد اٹھارویں صدی میں جمالیاتی مسائل نے کافی اہمیت حاصل کر لی بہر حال سترھویں صدی میں بھی ہمیں کچھ اشارات مل ہی جاتے ہیں۔

فرانسس بیکن (۱۵۶۱-۱۶۲۶) ذہن کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے یا فاشٹ تخیل اور عقل۔ اور ہر ایک حصے سے ایک خاص صلاحیت اور بنا بریں ایک خاص علم کو متعلق سمجھتا ہے۔ یادداشت کا تعلق تاریخ سے ہے تخیل کا شاعری سے اور فلسفہ کا عقل سے۔ وہ عقلیت پسندوں سے زیادہ شاعری کی عزت و وقعت کا قائل ہے۔ وہ شاعر کے تخیل اور تخلیق کی قدر کرتا ہے۔ شاعری کو الوہی سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں شاعری، ذہن کو اعلیٰ مقام تک پہنچاتی، بہتر بناتی اور اشیاء کی حقیقت سے روشناس کراتی ہے۔ لیکن وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے متاثر ہو کر فلسفہ اور علوم کو شاعری سے بلند مرتبہ دیتا ہے اور عقل اور یادداشت کو تخیل سے۔ وہ تخیل کو ذہن کا صرف ایک کھیل سمجھتا ہے نہ کہ کوئی مسجیدہ کام۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس نے شاعر اور پسند کی طرح کھیل کو وقعت دے کر اسے فن کے رتبے تک پہنچا دیا، بلکہ اس کے برخلاف اس نے کھیل کو ایک ضلول اور بے وقعت کام سمجھا اور تخیل کو ذہن کا ایک کھیل مانتے ہوئے اسے وہ وقعت نہ دی جس کا تخیل مستحق ہے۔ لیکن فن کا بحیثیت فن کے زیادہ قائل نہ تھا بلکہ وہ اسے علمی اور اخلاقی مقاصد حاصل کرنے کا صرف ایک ذریعہ سمجھتا تھا اور اس ضمن میں بھی وہ اپنے زمانے کے عام رجحان سے کافی متاثر ہے۔

فرانسس بیکن اپنے مضمون حسن میں لکھتا ہے اصل میں حسن تو وہ ہے جو ایک تصویر میں ظاہر نہیں کیا جاسکتا۔ اسے تو زندگی کی پہلی نظر دیکھ ہی نہیں سکتی۔ حسن تو اس وقت تک حسن ہے ہی نہیں جب تک کہ تناسب میں کچھ انوکھا پن نہ پایا جائے۔ . . . میرے خیال میں

ایک محصور ایک حقیقی چہرہ سے زیادہ خوبصورت چہرہ بنا سکتا ہے۔ لیکن یہ مقصد اصول اور
 قوانین کی پیروی سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے ایک خاص قسم کی بے ساختگی کی
 ضرورت ہے۔ اس بے ساختگی کا نتیجہ ایسے چہرے ہوں گے کہ اگر ان کے مختلف حصوں کو دیکھا
 جائے تو وہ حسین معلوم نہ ہوں گے۔ لیکن من حیث الکل وہ حسین نظر آئیں گے۔ ”اسبزدادہ۔
 (۱۶۷۹) کے متعلق اگرچہ اسٹیکنر نے طراز ہے کہ اس کی ”جہالیات مستقل طور پر با اصول اور مدلل
 ہے اور انگریزی ادب میں اپنی قسم کی پہلی چیز ہے“ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی جہالیات
 انگریزی ادب میں اپنی قسم کی پہلی چیز بھی لیکن میں اس کے یہاں کچھ زیادہ جہالیاں اصول
 نہیں ملتے۔ اس کے خیال میں خوش خیالی، ذہن کی وہ قوت ہے جس کا دائرہ دار تصور استہد
 ہے۔ اور یہ قوت صرف اس وقت بوری طرح عمل پیرا ہوتی ہے جب اس کے سامنے
 کوئی واضح مقصد ہو۔ جذبات اور خواہشات اس میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اس قوت کا
 مالک مختلف اشیاء میں وہ تعلق دریافت کر لیتا ہے جس تک ایک عام آدمی کی نظر نہیں
 جاسکتی۔ اس کی بنا پر تشبیہ اور استعارے وجود میں آتے ہیں۔ جن کے دلچسپ شعراء اور خطیب
 ایک چیز کو جس انداز سے چاہیں پیش کر سکتے ہیں۔ کبھی اس کا روشن پہلو دکھاتے ہیں اور
 کبھی تاریک۔ وہ کبھی ہنسواتے ہیں اور کبھی رلاتے ہیں۔ شاعر کی کامیابی کا انحصار اس کی خوش
 خیالی پر ہے۔ خوش خیالی میں محاکمہ بھی داخل ہوتا ہے اور شاعر کی خوش خیالی میں فلسفیانہ انداز
 بھی پایا جاتا ہے۔ اور خیالات وغیرہ میں جہاں فلسفہ ہماری زیادہ مدد نہیں کر سکتا صرف
 شاعرانہ خوش خیالی ہماری معاون مددگار ثابت ہوتی ہے اور اس طرح شاعرانہ خوش خیالی
 عظمت میں فلسفہ سے کسی طرح کم نہیں۔ مابنبر کے نزدیک خوش خیالی مفہیل نہیں جس کا کام
 گذشتہ تجربات کو صرف مجتمع اور مرتب کرنا ہے۔ بلکہ وہ غور و فکر کرتی اور جماعت بندی بھی
 کرتی ہے۔ بہر حال اس کا یہ مطلب نہیں کہ مابنبر شاعری کو فلسفہ سے بہتر خیال کرتا ہے یا اس
 کے خیال میں شاعری فلسفہ کی جگہ حاصل کر سکتی ہے۔ بلکہ اس کے لحاظ سے زندگی کے کچھ پہلو

ایسے ہیں جن کی تشریح فلسفہ نہیں کر سکتا اور زندگی کے جن پہلوؤں کی فلسفہ تشریح نہیں کر سکتا۔ ان کی تشریح کرنے میں شاعری ہماری کچھ مدد کر سکتی ہے۔

جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴) بذلہ سنجی اور محاکے کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے بذلہ سنجی میں مختلف خیالات کو مشابہت اور تعلق کی بنا پر ایک نئی ترتیب اور ترکیب سے ایک دوسرے کے ساتھ ملا جلا کرتا ہے۔ جس کا نتیجہ خوبصورت ذہنی تصویروں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور یہ ذہنی تصویریں ہمارے تخیل کو بروئے کار لاتی ہیں۔ اس کے برخلاف محاکے میں صداقت کو معیار بنا کر اختلافات کو پیش کیا جاتا ہے بذلہ سنجی میں ہمارا ذہن ان تضاد ویر اور تخیلات کا تجزیہ نہیں کرتا بلکہ ان سے صرف مخلوط ہوتا ہے۔ لیکن محاکے میں خط کا سوال پیدا نہیں ہوتا اس کے پیش نظر اصل مسئلہ صداقت کی تلاش اور اس تک رسائی ہے۔ بنا بریں محاکہ صداقت کے معیار اور استدلال کے اصولوں سے ذہنی تضاد ویر اور تخیلات کو پرکھنا بنیادی طور پر غلط ہے۔

جان ڈینس (۱۶۵۷-۱۷۳۲) اگرچہ ایک فلسفی نہیں تھا، لیکن اس نے جمالیاتی مسائل پر جس انداز سے روشنی ڈالی ہے اس کے پیش نظر یہاں اس کے خیالات کو مختصر بیان کر دینا کچھ نامناسب نہ ہو گا۔ وہ شاعری کو فطرت کی نقل خیال کرتا ہے اور شاعری کا مقصد علم آموزی، اصلاح اور تفریح بتاتا ہے۔ لیکن اس کے لحاظ سے شاعری میں جو چیز بنیادی حیثیت کی مالک ہے۔ وہ ہمارے جذبات کو بیدار کرنے کی صلاحیت ہے۔ شاعری کی کامیابی کا انحصار جذبات کو بیدار کرنے میں پوشیدہ ہے۔ ایک شاعر اس مقصد کو جس حد تک حاصل کرتا ہے وہ اسی حد تک کامیاب شاعر ہے۔ علم آموزی اور اصلاح کے مقاصد صرف ایک اسی طریقے سے حاصل ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ہم آہنگی کو بھی شاعری کے لئے ضروری خیال کرتا ہے۔ ”موجودہ حالات نے انسان کو ذہنی طور پر اس طرح منتشر

کر دیا ہے کہ وہ کسی چیز سے اس وقت تک خط حاصل نہیں کر سکتا۔ جب تک کہ وہ چیز اس کی مختلف صلاحیتوں کو ہم آہنگ کر کے اسے سکون نہ بخش دے۔ اعلیٰ اور ارفع من کا معیار یہ ہے کہ وہ انسان کی تمام صلاحیتوں — ذہن، جذبات اور حواس — کو مطمئن کر سکے۔ ایک اچھی نظم سے ہمارا ذہن، جذبات اور حواس بدرجہ اتم مطمئن ہو جاتے ہیں۔

جرمنی میں دور جدید میں فلسفہ کی ابتدا لائبنز (۱۶۴۶-۱۷۰۴) سے ہوئی۔ لائبنز بھی اگرچہ ڈیکارٹ اور اسپینوزا کی طرح اپنے نظام فکر کی بنیادیں عقل پر استوار کرتا ہے لیکن اس کے یہاں ہمیں کچھ ایسے خیالات ملتے ہیں جن کے ذریعے آگے چل کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی گئی۔ وہ تصور کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، مبہم اور واضح۔ واضح تصورات بھی دو قسم کے ہوتے ہیں، ژولیدہ اور میز۔ اور میز تصورات کی بھی دو قسمیں ہیں، جامع اور غیر جامع۔ مبہم تصورات اس قدر غیر واضح ہوتا ہے کہ کسی خاص شے سے اسے متعلق کرنا بھی مشکل ہے ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ یہ تصور کس چیز کا ہے۔ اگر ہم کسی چیز کو اپنے تصور کے ذریعے پہچان سکیں تو وہ واضح تصور ہے۔ لیکن واضح تصور بھی یا تو ژولیدہ ہو گا یا میز۔ ژولیدہ تصور اس حد تک تو ضور واضح ہے کہ اس تصور کو من حیث الکل دوسرے تصور سے الگ پہچانا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ اس حد تک واضح نہیں ہوتا کہ اس کا تجزیہ بھی کیا جاسکے، اور استدلالی طور پر اس کے اجزاء کو سمجھا اور سمجھایا جاسکے۔ کرپے کے خیال میں اس قسم کے ژولیدہ لیکن واضح تصور کو ہم تحلیل کہہ سکتے ہیں۔ ریاضی اور فلسفہ کے اصول واضح اور میز ہوتے ہیں۔ لیکن فزکس لطیفہ میں جن تصورات کو ہمیش کیا جاتا ہے۔ وہ اگرچہ واضح تو ہوتے ہیں لیکن میز نہیں ہوتے ژولیدہ ہوتے ہیں۔ لائبنز کہتا ہے ”ایک تصور اور دوسرے فکر یہ تو جانتے ہیں کہ ان کی تخلیق میں کیا چیز ٹھیک ہے اور کیا چیز غلط ہے لیکن اکثر اوقات وہ اپنے ذوق کا غلطی تسلیم نہیں کر سکتے۔ اگر ان سے استفسار کیا جائے تو وہ صرٹ یہ کہہ دیتے ہیں کہ جس تخلیق کو وہ ناپند کرتے ہیں اس تخلیق میں کسی ایسی چیز کی کمی ہے جسے وہ بیان نہیں کر سکتے۔“

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ لائبریری کے خیال میں ایک فنکار حسن تصورات کو پیش کرتا ہے وہ
 تولید ہوتے ہیں نہ کہ میز اور اس لئے ان کا تجزیہ آسان نہیں۔ حسن، تولیدہ تصورات میں
 پنہاں ہوتا ہے اور اس کی خوبی اور دلکشی اس تولیدگی ہی میں پوشیدہ ہے۔ اگر کسی حسین
 شے کا تجزیہ کیا جائے تو اس کا حسن ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ حسن میں
 وضاحت نہیں ہوتی۔ اس کے لحاظ سے حسن کی دو بنیادی خصوصیات مرتب اور ہم آہنگ
 ہیں اور ان دونوں خصوصیات کا انحصار وضاحت میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ حسن کا مادہ در تولید
 تصورات کو وضاحت سے پیش کرنے میں ہے۔

تولیدہ تصورات، جس قدر وضاحت سے پیش کئے جائیں گے تخلیق
 اسی قدر حسین ہوگی اور ان تصورات کو جس قدر غرض خارج طور پر پیش کیا جائے گا۔ تخلیق
 اسی نسبت سے قبح ہوگی۔ اگرچہ فنکار کا کام بھی اشیاء کی ماہیت کو ظاہر کرنا ہے۔ لیکن چونکہ
 وہ صرف تولیدہ تصورات کو پیش کر سکتا ہے نہ کہ میز تصورات کو اس لئے اس کی پیش
 کردہ معلومات کیفیت کے لحاظ سے علمی نظریات سے کتر ہوتی ہیں۔ بنا بریں علم کا مرتبہ فن
 سے اعلیٰ قرار دیا جاتا ہے۔

والف (۱۶۷۹-۱۷۵۹) بھی تصورات کو مبہم اور میز میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے
 لحاظ سے مبہم تصورات حسی ہوتے ہیں اور میز تصورات ذہنی۔ مابعد الطبیعات، منطقی،
 اخلاقیات، نفسیات وغیرہ علوم کا انحصار میز تصورات پر ہے اور جمالیات کا مبہم تصورات
 پر۔ مبہم تصورات تجزیہ کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور اس کی وضاحت کا انحصار احساس اور
 جذبے کی تکمیل پر ہے۔ والف کے نظریہ حسن میں کمال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کمال سے
 اس کا مطلب کل کا اپنے اجزاء سے منطقی تعلق یا کثرت میں وحدت ہے۔ اور یہ حسن کی بنیادی
 صفت ہے۔ اس کے خیال میں حسن کا مطلب کمال کا مکمل اظہار ہے حقیقی حسن کمال
 سے پیدا ہوتا ہے اور ظاہر حسن ظاہر کمال سے۔ اگر ایک شے میں کمال کا فقدان ہے تو وہ

صرف ظاہر طور پر حسین ہوگی۔ نہ کہ حقیقی طور پر۔ اگر ہم اس قسم کے ظاہر احسن سے محفوظ ہوتے
 ہیں تو اس محفوظ ہونے کی وجہ اس کے کمال کے متعلق ہمارا غلط تصور ہے وہ غلط و
 انبساط کو بھی حسن کا جزو لازم تھا سمجھتا ہے اور صرف اس شے کو حسین مانتا ہے جس میں
 محفوظ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگر کوئی شے میں غلط نہ کر سکے تو وہ اس کے خیال میں
 قبیح ہے۔ عرض حسن، کسی شے کے کمال میں اس حد تک موجود ہوتا ہے جس حد تک وہ میں
 محفوظ کر سکے۔ کمال یا محفوظ کرنے کی صلاحیت میں سے کسی ایک کی کمی بھی حسن کی کمی کا
 موجب بن سکتی ہے۔ تاریخ جمالیات میں وائف کی اہمیت کی اصل وجہ اس کے اپنے
 جمالیاتی نظریے سے زیادہ اس امر میں پوشیدہ ہے۔ کہ اس نے لائبنز کے نظریات کو آگے
 بڑھایا اور اہل علم طبقے کو ان سے روشناس کرایا۔ اس کی حیثیت لائبنز اور ہام گارٹن کے
 درمیان ایک کڑی کی سی ہے۔ ہام گارٹن بلکہ اس کے بعد کانت تک اکثر مفکرین جمالیات
 میں ان نظریات سے متاثر ہوئے۔ جو لائبنز اور وائف کے مشترک نام سے مشہور تھے۔
 عرض ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ دور جدید کے شروع میں جمالیاتی مسائل پر وہ توجہ مبذول
 نہ کی گئی۔ جس کے یہ مسائل اپنی وقعت کے لحاظ سے مستحق تھے۔ بہر حال ترقی دہائی دور
 نشاۃ الثانیہ کے بعد اس دور میں مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر پوری طرح غور و غوض شروع کیا۔
 اور اپنے مابعد الطبیعیاتی نظریات کو بنیاد بنا کر ان مسائل پر روشنی ڈالی۔ اور اس طرح جمالیات
 میں ان مختلف مدارس فکر کی مابین متعین ہو گئیں۔ جنہوں نے بعد میں پوری طرح ترقی کی۔
 اٹھارویں صدی میں جرمنی میں لائبنز کی پیروی میں عقلیت کو ترقی ہوئی اور انگلستان میں
 فرانسس بیکن اور لاک کے افکار پر تجربیت کو۔ فرانس اور اطالیہ میں جن مفکرین نے جمالیاتی
 مسائل کو پیش کیا انہیں اس قسم کا کوئی خاص نام دینا مشکل ہے۔ بہر حال اٹھارویں صدی میں
 سترہویں صدی کے مقابلے میں ان مسائل پر نسبتاً زیادہ توجہ دی گئی۔ اس لئے سہم اس صدی
 میں مختلف ممالک کے جمالیاتی افکار کو الگ الگ بحثیں کریں گے۔

باب عقلیت

جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے۔ اٹھارویں صدی میں یورپ میں جمالیاتی مسائل پر نسبتاً زیادہ توجہ مبذول کی گئی۔ جرمنی میں لائبنز اور والف نے جس نقطہ نظر سے ان مسائل پر بحث کی تھی، اسی تاویث نگاہ سے ہام گارٹن اور اس کے ساتھیوں نے جمالیاتی مسائل کو پیش کیا اور نہ صرف پیش کیا بلکہ اس طرح پیش کیا کہ اسے ایک باقاعدہ علم کا درجہ دے دیا۔

ہام گارٹن (۱۷۶۲-۱۷۸۱) ہی وہ مفکر ہے جس نے فلسفہ حسن کے لئے جمالیات کا نام تجویز کیا۔ اور اس موضوع پر اسی نام کی ایک کتاب لکھی۔ اس بنا پر عام طور سے ہام گارٹن کو جمالیات کا مؤسس اعلیٰ کہا جاتا ہے۔ جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے ان میں نہ کوئی خاص گہرائی ہے اور نہ گیرائی اور نہ ہی ہمیں اس کے یہاں کچھ نئے خیالات ہی ملتے ہیں۔ اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ لائبنز کی ان روایات کو جو والف کے فیصلے اس تک پہنچیں، اس نے اور آگے بڑھایا اور کانٹ کو ایک ایسا موضوع دیا جسے کانٹ نے ایک علم کا درجہ عطا کر دیا۔

ہام گارٹن کے لحاظ سے جو تصورات، معلومات حاصل کرنے کی ادنیٰ صلاحیت سے حاصل ہوتے ہیں۔ وہ حسی تصورات کہلاتے ہیں۔ حسی تصورات مبہم اور واضح دو قسم کے ہیں۔ واضح تصورات مبہم تصورات کی نسبت زیادہ شاعرانہ ہوتے ہیں۔ وہ تصورات جو معلومات حاصل کرنے کی اعلیٰ صلاحیت سے حاصل ہوتے ہیں۔ حسی اور شاعرانہ نہیں بلکہ ذہنی اور معینہ ہوتے ہیں۔

میر تقی شاہ بھی شاعرانہ تصورات نہیں بن سکتے صرف وہی قصیدہ شاعرانہ ہوتے ہیں جو واضح ہوتے ہیں۔
 کیونکہ مبہم تصورات کم از کم اعلیٰ قسم کے شاعرانہ تصورات کی شکل اختیار نہیں کر سکتے حتیٰ تصورات
 کو واضح ترین انداز میں پیش کرنے کا نام حسن ہے اور یہی جمالیات کا موضوع ہے۔ جمالیات میں
 ادنیٰ صلاحیت سے حاصل کردہ معلومات کو پیش کیا جاتا ہے، اس لئے وہ ان علوم کے برابر باوجود
 نہیں ہو سکتی جن میں اعلیٰ صلاحیت سے حاصل کردہ معلومات کو پیش کیا جاتا ہے۔

شاعرانہ اور فنی صداقت کے متعلق وہ رمتظار ہے کہ جس تصور کی صداقت پر ہمیں
 یقین نہ ہو۔ اگرچہ اس میں ظاہر طور پر کوئی کذب بھی نظر نہ آئے۔ اسے ہم امکان کہتے ہیں
 یہی امکان فنی صداقت ہے۔ بالفاظ دیگر فنی صداقت اگرچہ ممکن کے درجے تک نہیں
 پہنچتی، بہر حال بادی النظر میں اس میں کوئی کذب بھی موجود نہیں ہوتا۔ فنی صداقت اور امکان
 منطقی صداقت اور منطقی کذب کے درمیان ایک کڑی ہے جسے ہمارے حواس متعین کرتے
 ہیں۔ اس کے برخلاف منطقی صداقت تک صرت ذہن کی رسائی ممکن ہے لیکن یہاں یہ سوال
 پیدا ہوتا ہے اور بام گارن کے یہاں اس کا کوئی جواب نہیں کہ کیا فنی صداقت تک ذہن کی
 رسائی ممکن نہیں؟ اور اگر ذہن اس تک پہنچ جائے تو کیا وہ فنی صداقت نہیں رہتی۔ کیا فنی
 صداقت اور منطقی صداقت میں اس قدر تضاد ہے کہ وہ یکجا جمع نہیں ہو سکتیں۔

اس کا لحاظ سے جسم کے داخلی تغیرات کا نام احساسات ہے۔ کیونکہ احساسات جسم
 سے متعلق ہوتے ہیں۔ اس لئے وہ حسی ہوتے ہیں اور ان کی نوعیت شاعرانہ ہوتی ہے عمیق
 احساسات جن میں لذت و الم کا پہلو بھی موجود ہو۔ جذبات کہلاتے ہیں عمیق احساسات زیادہ
 واضح ہوتے ہیں اور اس لئے عمیق احساسات اور جذبات ہی شاعری کی اصل جان ہیں۔ تصورات
 بھی اشعار میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ احساسات کے مقابلے میں کم واضح ہوتے
 ہیں۔ اس لئے وہ اشعار بہتر اور کامیاب ہوتے ہیں جو ہمارے احساسات اور جذبات کو بیدار

کریں اور وہ اشعار جن میں صرٹ تصورات کو پیش کیا جائے۔ اس حد تک کامیاب نہیں ہوتے
شاعرانہ کمال، جذبات کو بیدار کرنے میں ہے نہ کہ تصورات کو پیش کرنے میں۔

وہ اشعار میں صحیح اور مرزوں الفاظ کے انتخاب پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے
لحاظ سے الفاظ کی اہمیت دو گونہ ہے۔ اولاً معنی کے لحاظ سے اور دوم صوتی اثرات کی
بنیاد۔ الفاظ کے انتخاب میں اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے کہ ان میں شعریت
موجود ہو۔ صحیح اور مترنم الفاظ کا مناسب موقع پر استعمال شعر میں ایک خاص
لطافت اور اثر پیدا کرتا ہے اور اس کے بغیر شاعری ہمارے احساسات اور جذبات
کو بیدار نہیں کر سکتی حالانکہ شاعری کی کامیابی کا انحصار بہت حد تک اسی مقصد کے حصول پر
ہے۔

کمال کا نظریہ ہمیں اس زمانے کے اکثر عقلیت پسندوں مثلاً ڈیکارٹ، اسپینوزا،
لائبنیز وغیرہ کے یہاں کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے۔ والف نے اس نظریے کو
لائبنیز سے لیا اور بام گارٹن نے والف سے۔ لائبنیز کے خیال میں یہ کائنات سب سے زیادہ
کمال کی حامل ہے۔ اور باقی ہر نظام تخلیق اس سے کم مکمل ہے۔ یہ کائنات اور فطرت جس کا ہم
اپنے حواس کے ذریعے ادراک کرتے ہیں۔ نہ صرٹ مکمل ہے بلکہ کمال کی بہترین مظہر ہے فطرت
میں کمال بدرجہ اتم موجود ہے۔ فنکار کا فرض ہے کہ وہ اپنے فن میں فطرت کی نقل پیش کرے کیونکہ
صرٹ اسی صورت میں وہ اپنے فن کو کمال حد تک پہنچا سکتا ہے۔ فطرت، فن کا بہترین معیار
اور اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ فطرت کی نقل ہی فن کا قانون ہے جو فن، فطرت سے زیادہ قریب
ہو گا وہ اسی حد تک کامیاب، موثر اور مکمل ہو گا۔ اسی بنیاد پر وہ ان شیچرل یا غیر فطری شاعری کو
نسبتاً کم مکمل اور کم حسین سمجھتا ہے۔ اور شیچرل شاعری کو فن کا بہترین نمونہ قرار دیتا ہے۔
والف کی ہیروئی میں بام گارٹن بھی کمال کا مطلب "کل کا اپنے اجزاء سے منطقی تعلق
یا وحدت میں کثرت" لیتا ہے اور چونکہ اس کے لحاظ سے فن کا بڑا مقصد احساسات اور

- جذبات کا اظہار ہے۔ اس لئے ان کے مکمل اظہار کو وہ حسن سے تعبیر کرتا ہے۔ اگر اس اظہار میں خامی رہ جائے تو اس کا نتیجہ قبیح کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ قبیح، نامکمل اظہار کا دوسرا نام ہے۔ کمال کا اظہار ہمیشہ خط کا موجب ہوتا ہے۔ اس لئے حسن ہمیشہ خوشگوار ہوتا ہے۔ اصل قبیح ناخوشگوار۔ بام کارٹن کے نزدیک یہ کائنات جو اختلاف و تضاد اور بے قراری و تنوع کی آئینہ دار ہے، اپنے گونا گوں نظاروں کی کثرت میں ایک مکمل ہم آہنگی رکھتی ہے جسے وہ وحدت کے نام سے تعبیر کرتا ہے اور وحدت کو وہ کمال اور کمال کو منظر حسن سمجھتا ہے۔

بام کارٹن کے بعد اس کے پیروکاروں نے اس کے جمالیاتی نظریات کو آگے بڑھایا اس زمانے میں جمالیاتی مسائل پر تفکرین کی توجہ عام طور پر مبذول ہونی شروع ہو گئی تھی اور ان میں سے اکثر مفکرین لائینز، فالف اور بام کارٹن ہی کے پیرو تھے اور ان کے نظریات کو آگے بڑھا رہے یا ان کی تشریح کر رہے تھے۔ یہاں ہم ان میں سے صرف چند مشہور مفکرین کے نظریات پیش کریں گے۔

مائیر (۱۷۱۸-۱۷۷۷) بھی بام کارٹن کی طرح مبہم (حسی) اور میز (ذہنی) تصورات کے فرق کو صحیح مانتا ہے۔ اس کے خیال میں تصورات، حسی تصورات کی منزل طے کرنے کے بعد میز بنتے ہیں۔ ابتداء میں ہمارے تصورات حسی ہوتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ وہ واضح ہوتے جاتے ہیں اور آخر کار میز بن جاتے ہیں، حسن، حسی اور ژولیدہ تصورات میں ہوتا ہے کہ میز تصورات میں۔ اگر حسن کا منطقی تجزیہ کیا جائے یعنی اسے میز تصور بنانے کی کوشش کی جائے۔ تو حسن غائب ہو جاتا ہے ایک حسی خاتون کے رخسار صرف اس وقت تک حسین ہیں۔ جب تک ہم انہیں اپنی سادہ آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ لیکن ذرا انہیں محض

شیشے سے تو دیکھئے! ان کا تمام حسن ختم ہو جاتا ہے اور خیال بھی نہیں کیا جاسکتا کہ یہ وہی حسین رخسار ہیں۔ جنہوں نے ہمارے دل کو موہ لیا تھا۔ اسی طرح ایک بوسہ ایک شاعر کے لئے نہایت ہی نفیس اور لطیف موضوع ہے لیکن کیا علمی اور ریاضی کے اصولوں سے اس کا تجزیہ ممکن ہے؟

ماتیر النظر نقل کا تامل نہیں ہے۔ اس کے خیال میں اخلاق اور مختلف علوم بھی فطرت کی نقل ہی ہیں اس لئے یہ کہنا کہ فن، فطرت کی نقل ہے، صحیح نہیں۔ علاوہ انہی فن میں نہ صرف فطرت کی نقل پیش کی جاتی ہے اور نہ ہی تمام فطرت کی۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے فن میں غیر اخلاقی چیزوں کو بہر حال نظر انداز کر ہی دینا چاہیئے۔ اس کے نقطہ نگاہ سے جمالیاتی اصول ادراک کے ذریعے حاصل کردہ حسن میں پوشیدہ ہے وہ ادراک کو صرت حسی نہیں مانتا۔ بلکہ اس میں وضاحت اور استدلال بھی موجود ہوتے ہیں۔ اور اک صرت حسی بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس میں حسن اور استدلال کا امتزاج بھی ممکن ہے اس قسم کے ادراک میں جو ادنیٰ اور علیٰ دونوں قسم کی صلاحیتوں پر مبنی ہو، اگر حسی عنصر زیادہ ہو تو وہ فن کا موضوع بنتا ہے اور اگر استدلالی پہلو نسبتاً زیادہ ہو تو وہ علمی نظریہ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

عرض ہم دیکھتے ہیں کہ ماتیر کے نظریات میں ایک قسم کا تضاد موجود ہے۔ کہیں وہ حسی اور ذہنی تصورات کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر دیتا ہے۔ اور کہیں وہ ایک کو دوسرے کی ارتقائی شکل سمجھتا ہے اور کہیں ایک ہی تصور میں حسن اور ذہن دونوں کو کارفرما خیال کرتا ہے۔ اور تضاد کی اصل وجہ عقلیت اور ہام کارٹن کی محسوسیات کا ایک دوسرے کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش ہے۔

شلیگل (۱۷۹۷-۱۸۴۹) فن اور شاعری کا مقصد لذت آنرینی قرار دیتا ہے۔

فنون لطیفہ سے ہم بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں اور سیکھتے ہیں لیکن ان کا یہ مقصد ثانوی ہے۔
 بنیادی مقصد صرف حفظ اور انبساط ہے۔ یہ حفظ اور انبساط فن میں فطرت کی نقل سے حاصل
 نہیں ہوتا بلکہ فطرت کی ایسی مشابہت سے جو نقل تک نہ پہنچے۔ فن کے لئے فطرت ہتھیان
 بھی ضروری ہے۔ یہ اختلاف ہیئت کے قواعد و ضوابط کے پیش نظر نہ صرف جائز ہے بلکہ
 ضروری بھی۔ وہ مواد سے زیادہ ہیئت کی اہمیت کا قائل ہے، کیونکہ ہیئت ہی لذت
 آفرینی کی اصل وجہ ہے، مواد تو ہر صورت میں فطرت ہی سے حاصل کیا جاتا ہے۔

سلترز (۱۷۲۰-۱۷۷۹) رومانیت اور عقایت کو ملانے کی کوشش کرتا ہے۔
 وہ حسن کو خط اور خیر کے درمیان ایک قدر مانتا ہے اور کہاں کو اس کا خیر نہ لایا نہ نکال سکتا
 ہے۔ حسن میں خیر، خط اور کہاں تینوں اقدار کی موجودگی لازمی اور ضروری ہے۔ دوسری
 طرف وہ حسن کو وحدت، تنوع اور ترتیب میں مضمر سمجھتا ہے۔ فن کی کامیابی کا انحصار ہیئت
 اور مکمل اظہار میں ہے نہ کہ مواد میں بہر حال مواد کے انتخاب میں احتیاط کی ضرورت ہے۔
 تاکہ ہیئت اس مواد کو اپنے اندر پوری طرح سمو سکے۔ مواد کے لئے ضروری ہے کہ وہ خیر کا
 حامل اور خط آفرین ہو، ورنہ اس کا مکمل اظہار مشکل ہے نہ

مینڈل زون (۱۷۲۹-۱۷۸۶) حسن کو کمال کا سبب تصور قرار دیتا ہے۔ اور چونکہ حسن، قسم
 نہیں کا ایک مظہر ہے اس لئے خدا کے لئے حسن کا ادراک ممکن نہیں۔ اس کے لحاظ سے خط کی
 میں ہیں ہیں۔ اول وہ خط جو حواس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ دوم وہ جو حسی حسن سے
 حاصل ہوتا ہے، اور جس کی بنیاد کثرت میں وحدت ہے۔ اور سوم وہ خط جو کمال کی ایک قسم ہے
 اور کثرت میں ہم آہنگی اس کی بنیادی صفت ہے۔ حسی حسن کا دار و مدار اس پر نہیں ہے
 کہ جس چیز کو پیش کیا جا رہا ہے وہ بذات خود حسین ہے یا قبیح، خیر ہے یا شر بلکہ اس کا
 دار و مدار متاثر کرنے کی قوت پر ہے۔ اگر اس میں

سناڑ کرنے کی قوت موجود ہے تو وہ حسین کہلانے کی مستحق ہے وگرنہ نہیں بلکہ وہ مایٹر کی اس رائے سے متفق ہے کہ اگر حسن کا تجربہ کرنے کی کوشش کی جائے تو حسن غائب ہو جاتا ہے ہر ذرہ ۱۷۴۲-۱۸۰۳ کے خیال میں خط، صداقت، حسن اور خیر ایک ہی حقیقت کے مختلف پہلو ہیں۔ جو اس کے ذریعے صداقت اور خیر کے ادراک کا نتیجہ حظ ہوتا ہے۔ لذت والہ کے احساسات، خیر و صداقت کے احساسات سے کچھ مختلف نہیں ہیں اور ان تمام کا مقصد ہمارے بہبودی اور حفاظت ہے۔ فن کا مقصد علم آموزی ہے وہ ہمارے تخیل اور دوسری تمام صلاحیتوں کو منضبط اور منظم کرتا ہے۔ فن صرف تاریخ کا ہی خالق نہیں بلکہ وہ تو دیوتاؤں اور سوراٹوں کا بھی خالق ہے۔ وہ ہمارے تخیل کی تطہیر کرتا اور اسے قواعد و ضوابط کا پابند بناتا ہے۔ اس کا اصل مقصد تعلیم و تربیت ہے۔ بعض فنون لطیفہ مثلاً رقص ہمارے جسم کی تربیت کرتے ہیں، اور مصوری اور موسیقی وغیرہ ہمارے اعلیٰ حواس مثلاً آنکھ، کان، زبان اور ہاتھ کی ذرا عری، ذہن کو جلا بخشتی ہے۔ فنون کی ایک چوتھی قسم بھی ہے جو انسان کے رجحانات اور میلانات کو منظم کرتی ہے۔ اس کے خیال میں ذوق، طبع کی کسی صلاحیت کا نام نہیں ہے۔ بلکہ ہمارے ذہن کی ایک ایسی اکتسابی خصوصیت ہے جو حسین اشیاء کے متعلق غور و خوض کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ جس چیز کو ہم ذوق کہتے ہیں۔ وہ صرف ہمارا فوری محاکمہ ہوتا ہے۔ اس میں صداقت اور فضیلت کو بھی کافی دخل ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ دونوں خصوصیات ذوق کو متعین کرتی اور ترقی دیتی ہیں۔ "شاعر صرف اپنے تخیل کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے ذہن کی وجہ سے شاعر ہوتا ہے۔" تمام ناصحانہ شاعری اگر فلسفہ نہیں، تو اور کیا ہے؟ مسلمات کو پیش کرنے والی کہانیاں صداقت کی جتنی جاگتی تصاویر کے علاوہ اور کیا ہیں؟ جب انسانی مسائل کی تشبیح فلسفہ کے ذریعے کی جائے تو فلسفہ صرف ایک فن لطیف ہی نہیں بن جاتا بلکہ حسن کا خالق بھی

ہوتا ہے۔ خطابت اور شاعری صرف فلسفہ کی وساطت سے مفید سبق آموز اور حقیقی معنی میں باعث مسرت ہوتے ہیں۔ ۱۔

کانٹ سے پہلے جرمنی میں جمالیاتی نظریات پر بحث نے دو مختلف انداز اختیار کر رکھے تھے۔ ایک کا مقصد نفسیاتی طور پر حسن اور جمالیاتی خط کی تشریح تھی اور دوسرے کے پیش نظر فن کی تنقید تھی۔ اصولی انتقاد پیش کرتے ہوئے جمالیات کے نظریاتی مسائل پر بحث ناگزیر ہے۔ بنابرین ان مفکرین کے یہاں ہمیں جمالیات پر کافی مواد مل جاتا ہے اول الذکر کے متعلق مندرجہ بالا سطور میں عرض کیا جا چکا ہے۔ اہل ان فکرین کے جمالیاتی افکار پیش کئے جاتے ہیں جو بنیادی طور پر فن کے نقاد تھے لیکن انہوں نے جمالیاتی مسائل پر نظری بحث بھی کی ہے۔

ونکل مان (۱۷۹۸-۱۸۵۸) بام گارتن اور اس کے پیروؤں نے جمالیاتی مسائل پر نفسیاتی نقطہ نگاہ سے بحث کی۔ ان کے برخلاف ونکل مان، فوٹلاطونیت، کئی طرف مائل تھا اس کے جمالیاتی مباحث میں یہ رنگ صاف طور پر چھلکتا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ مینڈل نیون حسن کو عدم تکمیل کا مظہر قرار دے کر اسے خدا کے لئے ناقابل ادراک خیال کرتا ہے لیکن ونکل مان کے لحاظ سے خدا حسن کلی ہے اور انسان کے تصور حسن میں تکمیل اور جامعیت پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اسے حسن کلی کے تصور سے قریب تر لایا جائے۔ انسانی تصور حسن جس قدر حسن ایزدی کے زیادہ قریب ہوگا اسی قدر زیادہ مکمل ہوگا۔ اس کے خیال میں حسن کی صفات سادگی، وحدت، کثرت میں وحدت، ہم آہنگی، سبے تکلفی اور آمد ہیں۔ وہ فن میں تکلف اور صنعت کے خلاف ہے۔ حسن چشمے کے صاف و شفاف پانی کے مانند ہے جو ہر قسم کے ذائقے سے مبرا اور ہر طرح کی آلودگی سے پاک ہے اور اس کی پاکیزگی اور صفائی اسی میں مضمر ہے۔

وہ حسن کے ادراک اور فنی تخلیقات کی جمالیاتی اقدار کو معلوم کرنے کے لئے خاص صلاحیت کو ضروری سمجھتا ہے۔ یہ صلاحیت حس نہیں ہے۔ اسے ذہانت کہا جاسکتا ہے۔

یا اس سے بہتر الفاظ میں اسے "ایک لطیف داخلی حس" سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ یہ لطیف داخلی حس تمام مقاصد خواہشات، جذبات اور لذت و مسرت سے آزار ہوتی ہے۔ اس کی بیداری کے لئے وہ مشاہدے کی اہمیت پر زور دیتا ہے "بہ داخلی حس کتابوں کے مطالعے سے بیدار نہیں ہوتی۔ بلکہ فنی تخلیقات کے مشاہدے سے" وہ چونکہ حسن کو مادرائے حس خیال کرتا ہے اس لئے رنگ کی اہمیت کا زیادہ قائل نہیں وہ رنگ کی صرف ثانوی حیثیت دیتا ہے۔ بنیادی حیثیت ہدیت کو حاصل ہے اور اس سے اس کی مراد سطح اور خطوط ہیں۔

جہاں تک ونگل مان کے نظریۂ اظہار کا تعلق ہے۔ وہ اس سلسلے میں نہ صرف مختلف باکے متضاد باتیں تک کہتا ہے کہیں وہ اظہار اور حسن کو ایک دوسرے کا دشمن قرار دیتا ہے۔ اور دونوں کو متضاد صفات مانتا ہے اور کہیں وہ اظہار کو حسن کے لئے مضر و ہی خیال کرتا ہے۔ مثلاً

اظہار حسن کے لئے مضر ہے۔۔۔۔ اور یہ دونوں ایک دوسرے کی متضاد صفات ہیں۔ اظہار حسن کا دشمن ہے کیونکہ یہ جسمانی صورت کو بدل دیتا ہے جس میں حسن مقیم ہوتا ہے۔

حسن، بغیر اظہار کے بے اثر ہوگا اور اظہار بغیر حسن کے ناخوشگوار۔ اظہار ایک ایسا عنصر ہے جو حسن کے لئے بیک وقت ضروری بھی ہے اور تباہ کن بھی۔

اظہار جذبات۔ افعال۔ روح اور جسم کی فعلی اور بیماریار حالت کی نقالی ہے نہ ونگل مان کے نظریۂ فن کو اس کی تاریخ فنون کے پیش نظر ہی پوری طرح سمجھا سکتا ہے۔ وہ یونانی فن کی تاریخ کو چار ادوار میں تقسیم کرتا ہے۔ پہلا دور ابتدا سے

لے کر فائیدینر و پانچویں صدی قبل مسیح سے پہلے تک کا ہے۔ اس دور میں فن بلند ہند

اور پُر قوت تھا۔ لیکن جمال سے خالی اور درشت۔ اس دور کے فن میں پُر قوت اور درشت
 اظہار نے حسن کو پس پشت ڈال دیا تھا۔ دوسرا دور یونان کی ترقی اور آزادی کے ساتھ ساتھ
 شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں فن کا اسلوب پر وقار اور شاندار تھا۔ اور فنکار کی زیادہ توجہ فن
 میں وقار کی طرف مبذول رہتی تھی نہ کہ حسن کی طرف۔ بہر حال اس دور میں فن سادگی اور وحدت
 کا حامل تھا۔ اور اس میں وہ آئندہ کی جو خواہشیں اور کردار و کوششیں سے بے نیاز تھیں۔ تیسرا دور
 پرکسائیلیز چوتھی صدی قبل مسیح سے شروع ہو کر سکندر بلکہ اس کے کچھ عرصے بعد تک رہتا
 ہے۔ اس دور میں فن کی بنیادی صفت حسن تھا، اس لئے وہ اس دور کو حسن کا دور اور دلربائی
 کا دور کہتا ہے اگرچہ دلربائی ایک ایسی صفت ہے جو خود و نکل مان کے خیال میں پہلے اور دوسرے
 دور کے فن میں بھی موجود ہے۔ بہر حال وہ اس دور کو اس صفت کا خاص طور پر حامل قرار دیتا
 ہے۔ چوتھا دور نقل کا دور ہے۔ اس دور میں فلسفہ کی طرح فن بھی ردِ انحطاط تھا۔ ترقی کا
 زمانہ ختم ہو چکا تھا اور اب فنکاروں نے قدما کی نقل اور تقلید ہی کو اپنا اصول بنالیا تھا۔ اور چونکہ
 وہ جو شخص تقلید کرتا ہے، ہمیشہ پیچھے رہتا ہے، اس لئے اس دور کے فنکاروں کا گزشتہ
 ادوار کے فنکاروں سے پیچھے رہنا قدرتی امر تھا۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ و نکل مان کے لحاظ سے فن کے اسلوب کی تین قسمیں ہیں۔ پر
 قوت، پر وقار اور حسین۔ حسن اپنی پوری رعنائی کے ساتھ صرف تیسرے قسم کے اسلوب میں
 جلوہ فرما ہوتا ہے۔ پر وقار اسلوب میں حسن نسبتاً کم ہوتا ہے اور پُر قوت اسلوب میں بہت ہی
 کم۔ اور جہاں تک تقلید کا تعلق ہے۔ وہ اسے فن کی تنزلی سمجھتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں
 صرف تخلیق، فنکار کو صحیح معنی میں فنکار بناتی ہے۔ فنکار کے لئے تخلیقی ضروری ہے۔ اور
 تقلید اسے اپنے معیار سے گرا دیتی ہے

و نکل مان فن میں جغرافیائی اور سیاسی کوائف کے اشارات کا بھی قائل ہے۔ اس کے لحاظ
 سے یونان میں فن کی ترقی کی بڑی وجہ مان کا محل وقوع اور سیاسی نظام تھا۔ ہیلانڈوں میں فن

نے جو اس قدر ترقی کی اسکی بڑی وجہ ہاں کا محل رقت اور آب و ہوا اور دوسری وجہ وہاں کا سیاسی نظام اور لوگوں کے خیالات پر اس نظام کا اثر تھا۔ فن کی سماجی اور معاشی تعبیر پرانیسویں صدی میں بہت زیادہ زور دیا گیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی ہی میں دنکل مان اور دیگر وغیرہ نے فن اور ادب کی سماجی تعبیر کی طرف بہت قدم اٹھالیا تھا۔ ان کے بعد آہستہ آہستہ یہ نظریہ آگے بڑھتا رہا۔ اور پھر انیسویں صدی میں اس نظر نے اس قدر شہرت اور مقبولیت حاصل کر لی کہ اس کی بنیاد پر ایک مدرسہ فکر وجود میں آگیا۔

مینگز (۱۷۲۸-۱۷۷۹) دنکل مان کا دوست اور شریک کار ایک مشہور مصور تھا۔ بہر حال اس نے حسن اور فن پر نظریاتی بحث بھی کی ہے۔ وہ مصور کے دو بنیادی فرائض قرار دیتا ہے اول نقل اور دوم حسین ترین موضوعات کی تلاش۔ اس کے خیال میں اول الذکر پر کافی تحقیق ہو چکی ہے۔ لیکن موخر الذکر پر بہت ہی کم کام ہوا ہے۔ ”حسن کی ماہیت سمجھنے کے لئے میں عرصہ دراز سے اس بجز عیش میں غوطہ زن ہوں، لیکن ابھی تک میں تو سے بہت دُور ہوں۔ اور انہیں جانتا کہ وہاں تک کس طرح پہنچوں۔ اس موضوع کے عمق نے مجھے حیران و پریشان کر دیا ہے۔“ اور یہ حقیقت ہے کہ ہمیں اس کے یہاں کسی خاص نظریہ کے بجائے تلاش و جستجو کا انداز ملتا ہے۔ بہر حال بعض مقامات پر حسن کے متعلق اس نے اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے۔ وہ دنکل مان کے اس نظریے سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ ”حسن کمال میں پوشیدہ ہے اور چونکہ صورت خدا کامل ہے اس لئے حسن بھی ملگوتی ہے۔“ وہ حسن کو ”کمال کا مرنی خیال“ بھی تصور کرتا ہے۔ ایک مقام پر وہ حسن کو کمال اور خط کے درمیان ایک قدر کہتا ہے۔ جو ان دونوں اقدار سے الگ اپنا وجود رکھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے خلوت اور خیریت اور تناسب مختلف اشکال اور ان کی علل حسین ہیں۔ عقل ان سب سے زیادہ حسین ہے اور سب سے زیادہ حسین علت العلل ہے۔ اس ضمن میں اس پر دنکل مان کا اثر بالکل واضح ہے اس کے خیال میں کسی چیز میں اصلی ہیئت کی تبدیلی سے قبح لازم آتا ہے۔ ہم خیال کرتے ہیں کہ ایک پتھر کو ایک ہی

رنگ کا ہونا چاہیے۔ اب اگر اس پر وجہ ہوں تو وہ داغدار کہلائے گا۔ ایک بچہ جو عمر میں
کی طرح معلوم ہو قبیح معلوم ہو گا۔ اسی طرح ایک مرد جس نے عورت کے انداز اختیار کر رکھے
ہوں۔ یا ایک عورت جو مردوں کی طرح معلوم ہو قبیح کہلائے گی۔ ۱

لیننگ (۱۷۲۸-۱۷۸۱) ارسطو سے بہت زیادہ متاثر ہے "موجودہ دور کے لوگ
چاہے میل مذاق ہی کیوں نہ اٹائیں، بہر حال مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی باک نہیں کہ میرے خیال
میں ارسطو کی بوطیقا، غلطیوں سے اسی طرح پاک ہے جس طرح اقلیدس کے مسائل۔ ارسطو
کے پیش کردہ اصول بالکل صحیح اور یقینی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ آسان نہیں ہیں اور اسی وجہ
سے عموماً ان کی غلط تشریح کی جاتی رہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ میں المیہ کے سلسلے میں یہ
ثابت کر سکتا ہوں کہ ہم جس حد تک ارسطو کے نظریات سے کنارہ کشی کریں گے۔ اسی حد تک
معیار سے گرجائیں گے۔ ایک طرف وہ فن کے اصولوں کی اہمیت کا قائل ہے اور فن کار
کے لئے اصولوں کی پیروی لازمی اور ضروری خیال کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ نقاد کو شاعر اور
فنکار کا رہنما تک کہہ دیتا ہے۔ دوسری طرف وہ روایتی اصولوں کو نقد و نظر کے بغیر قبول کر لینے
کا بھی مخالف ہے۔ وہ فنکار کو روایت کی بجائے اپنی زندہ بصیرت پر بھروسہ کرنے کی تلقین
کرتا ہے۔ ایک شاعر کا ناقابل معافی جرم یہ ہے کہ وہ متاثر نہ کر سکے۔ اگر وہ ہمیں متاثر کر
سکتا ہے تو پھر ہمیں اس کی پرواہ نہیں کہ وہ روایتوں اور اصولوں کو کس حد تک فراموش کر
دیتا ہے۔"

لیننگ کا نظریہ حسن معروضی ہے۔ کیونکہ وہ حسن کے صرف خارجی یا مادی پہلو کا
قائل ہے اور مادی حسن کے متعلق اس کا تصور صوری ہندسی اور وضعی ہے۔۔۔۔۔ صوری
حسن سے اس کا مقصد ایسا حسن ہے جو مشکل اور صورت پذیر ہو۔ بالفاظ دیگر وہ شکل و صورت
کارین منت ہو۔ ہندسی تصور حسن سے وہ ایسا حسن مراد لیتا ہے۔ جس میں ہندسی تناسب

پایا جائے۔ یعنی حسن ایسے تناسب کا نام ہے جسے ہندسہ کے ذریعے معلوم کیا جاسکتا ہے اور وضعی تصور حسن سے اس کی مراد یہ ہے کہ حسن سادگی کا نہیں بلکہ آرائش و تکلفات کا مرہون منت ہے۔" لہ

ونکل مان کی طرح لینگ بھی مثالی حسن کو مشکل فنون میں دیکھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے مصوری کا مقصد صوری حسن کا اظہار ہے اور جسم کے حسن کو پوری طرح پیش کرنا من کاسب سے بڑا مقصد ہے۔ جسم کا یہ حسن صرف مرد کے جسم میں پایا جاتا ہے اور یہی مثالی حسن ہے۔ دنیا کی باقی تمام چیزوں کا حسن اس سے کمتر ہے۔ یہ مثالی حسن دوسرے حیوانات میں بھی مل سکتا ہے لیکن وہ اپنی کیفیت کے لحاظ سے کم درجے کا ہوگا۔ نباتات اور غیر جاندارا شیاء اس مثالی حسن سے بالکل محروم ہیں۔ اور اسی بنا پر وہ قدرتی مناظر پیش کرنے والے مصور کو انکار تک ماننے سے انکار کر دیتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں وہ صرف آنکھ اور ہاتھ سے کام لیتے ہیں اور ان کے من میں اختراعی قابلیت کا زیادہ دخل نہیں۔ جہاں تک مردانہ حسن اور صنف نازک کے حسن کے مقابلے کا سوال ہے، ونکل مان اور لینگ مردانہ حسن کو افضل اور مثالی سمجھتے ہیں ان کے برخلاف پلاٹنر (۱۷۲۴-۱۸۱۸) نسوانی حسن کی برتری کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے عورت، حسن مجسم ہے۔ برشے کا حسن، عورت ہی کے حسن کا پر تو ہے۔ صرف وہ چیزیں حسین ہیں جو کسی نہ کسی طرح عورت سے مشابہ ہوتی ہیں۔ بصورت دیگر وہ حسن سے محروم ہوگی۔ وہ ہوگا رتھ کے نظر پر خط حسن کی تشریح اپنے انداز سے کرتا ہے اور لہر دار خطوط کو نسوانی خصوصیت کا حامل قرار دیتا ہے اور ان کی دلربائی کی وجہ اسی چیز میں مضمر سمجھتا ہے۔

شروع میں لینگ اظہار کی اہمیت کا قائل نہ تھا۔ وہ حسن اور اظہار کا یکجا جمع ہونا ناممکن خیال کرتا تھا۔ اور دونوں کو ایک دوسرے کی ضد سمجھتا تھا۔ لیکن ونکل مان کی تالیف فنون کا مطالعہ کرنے کے بعد اسے حسن میں اظہاریت کا قائل ہونا پڑا۔ خود ونکل مان اظہار

کے سلسلے میں مختلف بلکہ متضاد باتیں کہتا ہے۔ لیکن لینگ اس کی رائے سے اس حد تک ضرور متفق ہے کہ اظہار حسن کا ایک عنصر ہے۔ اور جس طرح ونگل مان جن کے مختلف اسالیب میں سکون کو نہایت اہم سمجھتا ہے، اسی طرح لینگ بھی اظہار میں شدت کو ناپسند کرتا ہے۔ جن صرف لطیف اظہار کا متحمل ہو سکتا ہے، شدت اظہار اس کے لئے موزوں نہیں ہے۔

لینگ فن کا مقصد خط اور مسرت قرار دیتا ہے اور چونکہ حظ اور مسرت کچھ بہت زیادہ اعلیٰ اقدار نہیں ہیں، اس لئے قانون ساز کو وہ اس بات کا حق دیتا ہے کہ وہ فن اور فنکار کو اس حد تک آزادی نہ دے جس حد تک کہ تلاش حقیقت میں علوم اور اہل علم حضرات کو دی جانی چاہیئے۔ شاعری کا مقصد وہ خیر اور فیکہ کے لئے دل میں انیسیت پیدا کرنا بھی قرار دیتا ہے۔ وہ میڈیم کو بنیاد بنا کر ہر فن کے حدود مقرر کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ہر فن کی کچھ حدود ہوتی ہیں جن سے تجاوز نہ کرنا کسی حال میں بھی مناسب نہیں۔ ایک فن صرف اسی وقت ترقی کر سکتا ہے۔ جب وہ اپنے دائرے اور حدود میں رہے۔

لینگ نے تنقید میں اس تحریک کو آگے بڑھایا جو رومانی تنقید کے نام سے مشہور ہے۔ اس کے خیالات کا اثر اس کے ادبی ماحول پر بڑا گہرا پڑا اور نہ صرف جرمنی ہی کے ادیب اور شاعر اور دوسرے افراد اس کے تنقیدی خیالات سے متاثر ہوئے بلکہ سارا یورپ اس کے خیالات سے اثر قبول کرنے پر مجبور ہو گیا۔ بیٹش بری نے لکھا ہے کہ یہ لینگ ہی کا طفیل ہے کہ جرمنی میں گوئتے پیدا ہوا، اور انگلستان کو درڈسورٹھ اور کالمرج نصیب ہوئے گوئتے خود اپنی ایک تصنیف میں لینگ کی تنقیدی تحریروں کے متعلق لکھتا ہے کہ بجلی کی چمک کی طرح اس کے پُرکھ

خیالات نے ہمارے سامنے ہمارے راستوں کو اجاگر کر دیا اور پرانی تنقید ایک پرانے لباس کی طرح اُتار کر پھینک دی گئی۔ اس کے لحاظ سے ادب کو قومی اور نسلی خصوصیات کا علمبردار ہونا چاہیئے۔ کسی قوم کی افتادِ طبع، ذہنی رجحانات، عادات و اطوار، افکار و خیالات، رسوم و رواج، ان سب کا ادب میں بے نقاب ہونا از بس ضروری ہے۔ ہر قومی ادب کے لئے ضروری ہے کہ وہ اس قوم کی نسلی و ذات اور فطانت کا مظہر ہو۔

کانٹ سے پہلے جرمنی میں جمالیاتی افکار کا مطالعہ کرنے کے بعد اب ہم اپنی توجہ اسی زمانے میں انگلستان میں جمالیاتی افکار و مسائل کی طرف مبذول کرتے ہیں۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

باب

تجربیت

اٹھارویں صدی میں انگلستان میں بھی جمالیاتی مسائل پر کافی غور و خوض کیا گیا۔ لیکن یہاں جو مسائل زیر بحث تھے۔ وہ جرمنی میں زیر بحث مسائل کی طرح نہ زیادہ عمیق تھے اور نہ ہی اس قدر اہم۔ انگریز مفکرین نے عام طور پر جمالیات کے ان مسائل پر بحث کی ہے جو جرمن مفکرین کی نگاہ میں زیادہ وقعت نہ تھے اور تاریخ فلسفہ میں بھی ان کی اہمیت کچھ زیادہ نہیں ہے۔ وہ عموماً نفسیاتی عمل اور اس صلاحیت کو زیر بحث لائے ہیں جس کے ذریعے ہم حسن کا ادراک کرتے ہیں۔

سترھویں اور اٹھارویں صدی میں فلسفہ میں دو مدار میں فکر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اول تجربیت اور دوم عقلیت۔ ان دونوں کے پیش سر بالترتیب فرانسس بیکن اور ڈیکارٹ تھے۔ فلسفہ کے ان دونوں مدار میں فکر کے متوازی ہمیں جمالیات میں بھی دو نظامات فکر ملتے ہیں۔ ایک کی بنیادیں عقل پر استوار ہیں اور دوسرے کی حواس پر۔ اول الذکر نے جرمنی میں فروغ پایا اور ثانی الذکر نے انگلستان میں۔ انگلستان کے مفکرین کو دو گردہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول وجدانی اور دوم تجربیاتی۔ وجدانی مفکرین حسن کے معروضی نظریے کے قائل ہیں اور ان کے لحاظ سے حسن، اشیاء کی ایک ناقابل تجزیہ صفت اور اصول کا نام ہے۔ اس کے

برخلاف تجزیاتی مفکرین نفسیاتی اور تجزیاتی طریقے سے حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں حسن، ایک ایسا مرکب جذبہ ہے جو مختلف عناصر سے مل کر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ان دونوں مدارس فکر میں سے پہلے ہم دھندانی مفکرین کے نظریات پیش کریں گے۔ اور اس کے بعد تجزیاتی مفکرین زیر بحث لائے جائیں گے۔

شیفٹس بری (۱۶۷۱-۱۷۱۳) حسن کو الوہی زندگی کا ایک ایسا اظہار مانتا ہے جس کا تجزیہ ناممکن ہے۔ وہ افلاطون کی طرح حسن اور خیر کو ایک ہی قدر مانتا ہے۔ "حسن کے حامل کے لئے مستسا اور ہم آہنگ ہونا ضروری ہے۔ اور جو کچھ متناسب اور ہم آہنگ ہوگا، وہ مبنی بر صداقت بھی ہوگا۔ بنا بریں حسین اور مبنی بر صداقت کے لئے خیر اور خوشگوار ہونا لازمی اور ضروری امر ہے۔" اس کے لحاظ سے ان اقدار کا ادراک خارجی حواس نہیں بلکہ ایک داخلی حس کے ذریعے ہوتا ہے جسے وہ حاسۃ اخلاقی کا نام دیتا ہے اور چونکہ حسن اور خیر ایک ہی قدر کے دو نام ہیں اس لئے حسن کا ادراک بھی اسی حاسۃ اخلاقی یا داخلی حس کی وساطت سے ہوتا ہے جس کا ادراک موجب حفظ و انبساط ہوتا ہے اور اس میں انادیت کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے۔ ایک نوجوان طالب علم کے نام ایک خط میں شیفٹس بری لکھتا ہے "تمام اشیاء میں یہاں تک کہ اونٹ سے اونٹنے چیردل میں بھی حسن کے متلاشی رہو اور حسن آفرینی کرو۔ قبح صورتیں ناگوار بھی ہوتی ہیں اور ان میں کسی نہ کسی طرح کا مرض بھی ہوتا ہے، اور جن صورتوں اور نسبتوں میں حسن ہوتا ہے وہ زندگی میں مفید ہوتی ہیں، زیادہ اہلیت رکھتی ہیں اور عمدہ حیات ہوتی ہیں۔"

وہ مادہ کو قبح قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن اور خوبصورتی مادہ میں نہیں بلکہ فن اور نظم و ترتیب میں ہوتی ہے۔ جسم میں نہیں بلکہ ہیئت میں پائی

جاتی ہے۔ نظم و ترتیب کا احساس ایک قسم کے روحانی اصول کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کی وجہ سے ہم میں ستائش و استحسان کا جذبہ پیدا ہوتا ہے، لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنے حاسہ اخلاقی کی باقاعدہ تربیت کریں۔ داخلی حس بھی اگرچہ خارجی حواس کی طرح فطری ہے۔ لیکن خیر و شر اور حسن و قبح میں پوری طرح تمیز کرنے کے لئے اس حس کی تربیت نہایت ضروری ہے۔ اور حسن و قبح کا فیصلہ صرف وہ اہل ذوق حضرات کر سکتے ہیں۔ جن کی داخلی حس پوری طرح تربیت یافتہ ہے۔

پچیس (۱۶۹ - ۱۷۰) نے شیفس بری کے خیالات کو باقاعدہ طور پر مرتب کر کے پیش کیا اکثر وہ مسائل جن کے متعلق شیفس بری نے تفصیل سے بحث نہیں کی تھی، پچیس کے یہاں مفصل طور پر ملتے ہیں۔ وہ اکثر مسائل میں شیفس بری سے متفق ہے۔ لیکن وہ حسن کے معروضی نظریہ کا قائل نہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن صرف اشیاء کی صفت نہیں ہے بلکہ وہ شاہد کی حس سے بھی متعلق ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ یہ خیال بھی پیش کرتا ہے کہ حسین شے ہمیشہ حسین ہی رہتی ہے اور اس کے حسین ہونے میں ہماری خواہش کو کوئی دخل نہیں ہے۔ وہ شیفس بری کے داخلی حس کے نظریہ کا حامی ہے۔ انسان میں مختلف حواس ہیں۔ ان میں سے ہر ایک حس اشیاء کی ایک خاص صفت کے متعلق ہمیں معلومات پہنچاتی ہے۔ لیکن ان حواس کے علاوہ ایک ایسی حس بھی ہے۔ جس کے ذریعے ہم اشیاء کی صرف ایک صفت نہیں بلکہ مختلف صفات معلوم کرتے ہیں اور اس طرح وہ حظ کا موجب بنتی ہے۔ اس حس کو وہ داخلی حس کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اور دوسرے تمام حواس کی طرح وہ اس داخلی حس کو بھی قدرتی اور فطری مانتا ہے۔ اور اک کی اس قوت

کو حسن کہنا بالکل بجا ہے۔ یہ دوسرے حواس سے اس بات میں مشابہ ہے کہ اس کے ذریعے حاصل کردہ حظ اصول۔ تناسب، علت اور افادہ کے متعلق معلومات حاصل کرنے کے بعد حاصل نہیں ہوتا ہے "اس کے خیال میں اشیاء کے حسن کا ادراک اس داخلی حس کا قدرتی خاصہ ہے، جس میں روایات، تعلیم اور ماحول وغیرہ کا کوئی دخل نہیں۔ گو یہ ضرور ہے کہ تعلیم وغیرہ سے اس حسن کی تربیت اس طرح کی جاسکتی ہے کہ وہ حسن کا پوری طرح اور اچھی طرح ادراک کے اس سے بہتر طریقے سے محفوظ ہو سکے اور اسے یادداشت میں زیادہ عرصہ تک محفوظ رکھ سکے۔ لیکن بہر حال یہ حس فطری ہے اکتسابی ہرگز نہیں۔ حاسہ اخلاق کی یہ توجیہ نہیں ہو سکتی کہ وہ تجربے کا نتیجہ ہے کیونکہ یہ براہ راست انسان کی جبلت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ حاسہ تعلیم و تربیت عادات یا اشتلات تصورات سے پیدا نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ پھینک کے نزدیک ان طریقوں سے کوئی مطلقاً نیا حاسہ یا تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ وہ کہتا ہے کہ اس میں کوئی پراسرار بات نہیں کہ یہ حاسہ خدا کی طرف سے ودیعت کیا گیا ہے" لہ

وہ حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، ابداعی اور تقابلی۔ وہ ان دونوں قسموں کو مطلق اور اضافی بھی کہتا ہے "لیکن اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ مطلق یعنی ابداعی حسن کو ایک ایسی صفت خیال نہ کرنا چاہئے جو حسین اشیاء میں موجود ہوتی ہے اور جس کا تعلق ادراک کرنے والے ذہن سے نہیں ہوتا۔ کیونکہ تمام دوسرے حسی تصورات کی طرح حسن کا تعلق بھی کسی ذہن کے ادراک سے ہوتا ہے۔۔۔۔۔ مطلق حسن سے ہماری مراد وہ حسن ہے جس کا ادراک ہم ان دوسری

چیزوں کے تقابل کے بغیر کرتے ہیں جن کی یہ حسین شے نقل یا تصویر سمجھی جاتی ہے۔ حسن ہمیں فطرت، فن، اشکال اور نظریات میں ملتا ہے۔ تقابلی اور اضافی حسن کا ادراک ہم ان اشیاء میں کرتے ہیں جو دوسری چیزوں کی نقل یا ان کے مشابہ ہوتی ہیں۔ مطلق حسن، اشیاء کے تنوع اور ہمواری کے تناسب ترکیبی میں پایا جاتا ہے۔ اضافی حسن صحیح مشن اور زیادہ سے زیادہ مشابہت میں موجود ہوتا ہے۔ اس کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اصل چیز میں بھی حسن موجود ہو۔ لے اس کے لئے صرف صحیح نقل ہونا کافی ہے۔

تھامس ریڈ (۱۷۱۰-۱۷۹۶) نے حسن، ذوق، لذت اور وقار پر مفصل بحث کی ہے۔ حسن کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ وہ تمام اشیاء جنہیں ہم حسین کہتے ہیں دو باتوں میں آپس میں متفق ہیں۔ اول۔ جب ان کا ادراک یا خیال کیا جاتا ہے تو وہ ذہن میں ایک خوشگوار جذبہ یا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوم یہ کہ خوشگوار جذبہ اشیاء کی تکمیل اور خوبی پر دلالت بھی کرتا ہے۔ حسین اشیاء کے متعلق ہمارا رویہ بھی دو طرح کا ہو سکتا ہے۔ جبلی یا عقلی۔ بعض اشیاء ہم پر فوراً اثر انداز ہوتی ہیں اور پہلی ہی نظر میں ہمیں حسین معلوم ہوتی ہیں۔ ان کے متعلق نہ ہمیں غور و خوض کرنے کی ضرورت ہے۔ نہ وجہ دریافت کرنے کی۔ اور نہ ہی اپنے محاکے کو صحیح ثابت کرنے کی۔ مختلف اشخاص میں حسن کی یہ جبلی حس مختلف ہوتی ہے اور اس کی وجہ ذوق کی خارجی حس ہے۔ جو زندگی کے عام رویے سے متعین ہوتی ہے۔ جہاں تک مختلف اشیاء کے تقابلی حسن کے متعلق ہمارے محاکے اور جبلی فیصلوں کا تعلق ہے۔ وہ استدلال یا تنقید سے بالا ہیں۔ وہ فطرت کا عطیہ ہیں۔ اور ہمارے پاس کوئی ایسا معیار نہیں جس سے ہم اپنے فیصلوں کی جانچ لے بحوالہ گیرٹ نظریات حسن

پر تال کر سکیں۔ لیکن حسن کے متعلق کچھ ایسے محاکے بھی ہوتے ہیں جنہیں عقلی کہا جاسکتا ہے۔ ان کا انحصار اشیاء کی کسی ایسی خوشگوار خصوصیت پر ہوتا ہے جسے پوری طرح سمجھا اور متعین کیا جاسکتا ہے۔ ”میرے خیال میں بنیادی طور پر حسن، ذہن کی اخلاقی اور عقلی تکمیل اور اس کی تعالیٰ صلاحیتوں میں جلوہ فرما ہوتا ہے اور اس مرئی دنیا کا تمام حسن اسی حسن کا پر تو ہے۔“

وہ حسن کے معروضی نظریے کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے جب ایک خوبصورت چیز ہمارے سامنے ہوتی ہے تو ہم اس سے حاصل کردہ خوشگوار احساس اور اس خوشگوار احساس کو پیدا کرنے والی خصوصیات میں فرق کر سکتے ہیں۔ جب ہم ایک گانے سے لطف اندوز ہوتے ہیں تو اسے خوش کن اور نصیب کہتے ہیں۔ یہ صفات ہماری نہیں بلکہ اس گانے کی ہیں۔ اس کے برخلاف مذرت کو وہ نہ شے مدد کے کی صفت سمجھتا ہے۔ اور نہ ہی مدد کے کی جس۔ بلکہ وہ اسے مدد کے اور شے مدد کے کے درمیان ایک تعلق بتاتا ہے۔ لیکن وقار کو وہ ذہن کی ایک صفت قرار دیتا ہے۔ ذہن کی یہ صفت اشیائے مدد کے میں اس طرح منتقل ہو جاتی ہے جس طرح کہ سورج کی روشنی چاند میں۔ اس کے خیال میں وقار کو مادی اشیاء میں تلاش کرنے کی مثال ایسی ہے جیسے کہ زندگی کو مردوں میں تلاش کرنے کی کوشش۔

مندرجہ بالا سطور میں ان مفکرین کے نظریات کو پیش کیا گیا جو حسن کو ناقابل تجزیہ صفت مانتے ہیں۔ ان کے لیے اب ان مفکرین کے نظریات کو زیر بحث لایا جاتا ہے جن کے لحاظ سے حسن کا تجزیہ ممکن ہے۔

ایڈلین (۱۹۷۲-۱۹۷۹) اگرچہ ایک مفکر تو نہ تھا لیکن اس کے مشہور جریدہ اسپیکٹسٹر میں کچھ ایسے خیالات مل جاتے ہیں جن کی علمی اور نظری حیثیت

سے انکار ممکن نہیں۔ اس نے ۱۲ جون تا ۳ جولائی ۱۹۱۲ء کے پہچوں میں تخیل کی مسرتیں کے موضوع پر متواتر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ تخیل کو جو اس سے برتر اور عقل سے کم تر سمجھتا ہے۔ بنا بریں وہ تخیل سے حاصل کردہ حظ انبساط کو جو اس سے حاصل شدہ لذت سے اعلیٰ اور عقل سے حاصل شدہ سرمد سے اونے خیال کرتا ہے۔ تخیل سے حاصل کردہ حظ و انبساط دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول مقدم جو اشیاء کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے اور دوم ثانوی جو اشیاء کے تصور کا مرہون منت ہے۔ موخر الذکر حظ و انبساط میں تلامذہ خیالات اور مشاہدات بھی کافی حد تک کار فرما ہوتے ہیں۔ پہر حال تخیل کے لئے ادراک ضروری ہے۔ بغیر ادراک کے تخیل ناممکن ہے۔ تصور صرف ادراک

کے بعد ممکن ہے۔

ایڈیٹور کے لحاظ سے حظ و انبساط حاصل کرنے کے لیے ذرائع ہیں، عظمت، لذت، نور، حسن، عظیمیہ سے مراد کسی شے کا بلحاظ قد و قامت بڑا ہونا نہیں بلکہ تناظر کی کلیت اور وسعت ہے۔ منت بھی حظ و انبساط کی موجب ہے کیونکہ یہ ہمارے روح کو ایک خوشگوار تعجب سے روشناس کرتی، تجسس کو تسکین دیتی اور ایسے خیالات مہیا کرتی ہے جن سے پہلے وہ تہی دامن تھی۔ لیکن روح جس قدر سب سے زیادہ متاثر ہوتی ہے وہ حسن ہے۔ حسن روح کو تخیل کی وساطت سے فوری طور پر طمانیت اور آسودگی بخشتا ہے۔ مختلف انواع میں حسن کا تصور مختلف ہوتا ہے اور ہر نوع اہم نوعی حسن سے نسبتاً زیادہ متاثر ہوتی ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن کی ایک اور نوعیت بھی ہے۔ جو ہمیں فنی تخلیق اور فطرت میں ملتی ہے اس قسم کا حسن رنگوں کے نوع اور شوخی۔ اجزاء میں تناسب

اور موزونیت۔ اجسام کی ترتیب اور تنظیم یا ان تمام خصوصیات کی آمیزش میں پایا جاتا ہے۔ اور چونکہ فطرت میں یہ تمام خصوصیات بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں اس لئے ایڈلیسن کے لحاظ سے فطرت، فن سے زیادہ حسین ہے۔

ہیوم (۱۷۱۱-۱۷۹۶) ایک زبردست مشکک ہے اور اپنے نظریۂ حسن کو بھی تشکیک ہی کے انداز میں پیش کرتا ہے۔ وہ حسن کو اضافی اور موضوعی قرار دیتا ہے یعنی اس کے لحاظ سے حسن اشیائے مدّ رک کی صفت نہیں بلکہ ذہن کی ایک خصوصیت ہے۔ نیکی اور بری اشیاء کی ذاتی صفات نہیں بلکہ یہ تلبِ ذہن کے اصول ہیں۔ کیونکہ جب ہم کسی فعل کو برا کہتے ہیں تو اس سے مراد بجز اس کے کچھ نہیں ہوتی کہ ہم اپنی فطرت کی ساخت کے سبب اس شے پر غور کرتے وقت الزام کا ایک جذبہ یا احساس رکھتے ہیں۔ اسی طرح وہ ایک اور جگہ رقمطراز ہے ”میں جانتا تو نہیں مگر ہو سکتا ہے کہ کالٹے اور پھولدار جھاڑیوں سے معمور میدان اتنا ہی خوبصورت ہو، جتنی کہ انگور کی بیلوں یا زیتون کے درختوں سے چھپی ہوئی پہاڑی۔ اگرچہ ایسا اس شخص کو دکھائی نہیں دے گا۔ جو دونوں میں سے ہر ایک کی قدر سے واقف ہے۔ لیکن یہ محض تصور کا حسن ہے، اور جو کچھ اس کو دکھائی دیتا ہے، وہ قطعاً بے اصل ہے۔ لہٰذا ہر حال وہ مدّ رک میں جذبہ حسن بیدار کرنے کے لئے اشیائے مدّ رک میں چند صفات کو لازمی اور ضروری قرار دیتا ہے۔ لذت کو وہ حسن کے لئے اس قدر ضروری خیال کرتا ہے کہ وہ اس کا شمار حسن کے اجزائے ترکیبی میں کرتا ہے۔ اسی

طرح اس کے لحاظ سے قبح اور بد صورتی کا لازمی نتیجہ الم کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ افادیت اور آسائش کو بھی وہ حسن کے لئے لازمی قرار دیتا ہے۔ جب تک کسی چیز میں یہ خصوصیات موجود نہ ہوں، مدرک کا اس سے متاثر ہونا ناممکن ہے۔ اجزاء کی ترتیب و تنوید اور تعمیر بھی حسن کی لازمی صفات ہیں کیونکہ انسانی فطرت، تخیل اور روایات کی بنا پر یہ خصوصیات روح میں طمانیت اور آسودگی پیدا کرتی ہیں اور حظ و انبساط کا موجب بنتی ہیں۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ میوم کے لحاظ سے حسن، انسانی ہے تمام اشخاص کا ذوق یکساں نہیں ہوتا بلکہ مختلف اشخاص کا ذوق ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ یا تو رجحان طبع کا فرق ہوتا ہے یا زمانے کے مزاج اور روایات کا اختلاف بہر حال ذوق اور محاکے کا اختلاف ناگزیر ہے اور ایک ایسے معروضی اور مطلق معیار کی تلاش لا حاصل ہے جس پر مختلف جمالیاتی محاکات کو بہرہ کھا جاسکے۔

برک (۱۷۲۹-۱۷۹۷) کے لحاظ سے جمالیاتی اور تنقیدی محاکر کی بنیاد انسانی فطرت ہونی چاہیے نہ کہ فنی تخلیقات کا مطالعہ اور مشاہدہ۔ صرف انسانی فطرت کا گہرا مطالعہ ہمارے ذوق کو بلند کرتا اور صحیح رائے تک پہنچنے میں ہمارا معاون و مددگار ہوتا ہے۔ وہ نقاد جو فنی تخلیقات کے مشاہدے اور مطالعے سے اصولی تنقید اخذ کرتے ہیں، ایک دوسرے کی نقل تک اپنے آپ کو محدود کر لیتے ہیں۔ اور بنائیں ان کے نظریات بے بنیاد ہوتے ہیں۔ ذوق، ذہن کی وہ صلاحیت ہے جو تخیل سے متاثر ہو کر جمالیاتی محاکر پیش کرتی ہے۔ ذوق، صرف جبلت نہیں ہے

کیونکہ اس میں تخیل اور استدلال کو بہت زیادہ دخل ہے تخیل وہ تخلیقی صلاحیت ہے جو حواس سے حاصل شدہ تصورات کو مجتمع کرتی اور پورا نہیں پیش کرتی ہے۔ کسی نئی چیز کو پیش کرنا اس کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔

تاریخ جمالیات میں برک کی اصل اہمیت اس کے نظریہ جلال کی بنا پر ہے۔ اس ضمن میں وہ لان جائنس سے کافی متاثر ہے۔ وہ تمام چیزیں جو ہم میں خوف و الم کے جذبات پیدا کرتی ہوں، مہیب ہوں، مہیب معلوم ہوتی ہوں جلال کا موجب ہوتی ہیں۔ غرض جلال وہ شدید ترین جذبہ ہے جس کا کہ ذہن متحمل ہو سکتا ہو۔ خوف اور الم اگر بہت قریب اور بہت شدید ہوں تو وہ مسرت بخش نہیں ہوتے بلکہ صرف ہولناک ہوتے ہیں۔ لیکن خوف و الم کے ہی جذبات کچھ فاصلے سے اور کچھ تبدیلی کے بعد نہ صرف مسرت بخش ہو سکتے ہیں بلکہ ہوسکتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے جو چیز دیکھنے میں مہیب معلوم ہو۔ چاہے وہ قدرتی کے لحاظ سے برسی ہو یا نہ ہو، موجب جلال ہوتی ہے۔ اگرچہ کسی چیز کا تدریجاً کے لحاظ سے بڑا ہونا جلال کے جذبے کو آگے بڑھانے میں مددگار ضرور ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ جذبہ پیدا کرنے کے لئے بنیادی صفات وہ ہیں۔ پچھلی نوعیت کی مالک ہیں مثلاً ابہام، اخلاق، خلا، تاریکی، ویرانی، سکوت وغیرہ۔ ان کے علاوہ عظمت، شان و شوکت، وقار اور لامتناہیت بھی جلال کی ضروری صفات ہیں۔

حسن سے اس کی مراد اشیاء کی وہ صفات یا صفات ہیں جن کے ذریعے سے وہ اشیاء ہمارے لئے باعث کشش ہوتی ہیں۔ یا اسی قسم کا کوئی اور جذبہ وہ ہم

میں پیدا کرتی ہیں۔ کشش کا یہ جذبہ خواہش نہیں ہوتا۔ اگرچہ بعض مرتبہ خواہش اس جذبہ کشش میں موجود ضرور ہوتی ہے۔ خواہش کے علاوہ وہ تناسب، اتادہ اور تکمیل کو بھی حسن سے غیر متعلق سمجھتا ہے۔ اشیاء میں قدرتی طور پر کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو تخیل کے لئے باعث مسرت ہوتی ہیں۔ علاوہ ازیں تخیل اس مشنی سے بھی حظ حاصل کرتا ہے جو اپنے اصل سے مشابہ ہو۔ تخیل صرف ان دو وجوہ سے حظ حاصل کرتا ہے۔ "ثانی الذکر کے متعلق وہ تفصیل میں نہیں جاتا۔ لیکن وہ ان فطری خصوصیات کو تفصیلاً پیش کرتا ہے۔ جو اس کے نزدیک حسین شے کے لئے ناگزیر ہیں اور یہ خصوصیات ہیں اختصار، ہموازی اجزاء کا تنوع اور باہمی ارتباط و اختلاط، مجموعی طور پر نزاکت جس میں اظہار کا شائبہ تک بھی نہ ہو، صفائی و شوخی الوان لیکن تیزی اور خیرگی نہیں اور خیرگی الوان کی صورت میں پس منظر سے امتیازی انحراف۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ برک، حسن اور جلال کو دو مختلف جمالیاتی اقدار مانتا ہے۔ اور وہ ان دونوں اقدار کی وقعت کا قائل ہے۔ لیکن وہ ان اقدار کو ایک دوسرے سے قریب لانے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ ان کا تجزیہ کرتا ہے۔ لیکن اس تجزیے میں دونوں کے اجزائے ترکیبی ایک دوسرے سے مختلف بلکہ کچھ حد تک متضاد بھی بیان کرتا ہے۔

اس کے لحاظ سے حسن اور قبح کا یکجا جمع ہونا ناممکن ہے لیکن جلال میں قبح کی موجودگی ناممکن نہیں جلال کی کچھ خصوصیات اپنے اندر قبح کا پہلو رکھتے ہوئے ہوتی ہیں اور جذبہ جلال کو شدید کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ وہ المیہ کو موجب حظ قرار دینے

میں ارسطو اور دوسرے مفکرین سے متفق ہے لیکن اس حظ کی تشریح کرتے ہوئے وہ ارسطو سے اختلاف کرتا ہے اور ایک ایسا نظریہ پیش کرتا ہے جسے قبول کرنا نفسیاتی طور پر مشکل ہے۔ اس کے خیال میں ان تمام جذبات میں جو المناک اور ہیبت اشیاء سے متعلق ہوں، حظ کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے اور ان صفات کی شدت اور گہرائی، حظ کی شدت کی ضامن ہے۔ المیہ میں چونکہ یہ صفات اور خصوصیات موجود ہوتی ہیں اس لئے وہ موجب حظ ہوتا ہے۔ اگر المیہ میں پیش کردہ نظائے سے زیادہ ہیبت نظارہ ہمارے سامنے پیش کیا جائے تو ہم فوراً اس کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔ اگر ہمیں یہ معلوم ہو جائے کہ قریب ہی ایک مقام پر کسی بڑے مجرم کو پھانسی دی جانے والی ہے تو ہم بہترین المیہ کو چھوڑ کر فوراً اسے دیکھنے چلے جائیں گے۔ کیونکہ یہ منظر ان مناظر سے زیادہ المناک اور ہیبت ناک ہو گا اور بنا بریں زیادہ حظ آفریں بھی۔

ہومر لارڈ کیمرز (۱۷۹۹-۱۷۸۲) بھی جمالیات اور تنقید کی بنیادیں انسانی فطرت پر رکھنا چاہتا ہے اور اس سلسلے میں وہ متقدمین کے بتائے ہوئے اصولوں سے زیادہ واقعات اور مشاہدات کو قابلِ وقعت سمجھتا ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں صرف اسی صورت میں جمالیات اور تنقید کو علوم کی صف میں لایا جاسکتا ہے۔ اس کے مقصد کو حاصل کرنے کے لئے وہ ایک طرف جمالیات کی بعض اصطلاحات کے معنی متعین کرتا اور ان کے استعمال میں محتاط رہنے کی تاکید کرتا ہے اور دوسری طرف ادب کی بعض اصناف کو زیر بحث لاتا ہے۔

احساس کو وہ حواس اور ذہانت کے درمیان ایک ایسی صلاحیت مانتا ہے

جو دونوں سے الگ ہوتے ہوئے بھی دونوں سے متعلق ہے حسین اشیاء کو دیکھنے سے جو حظ و انبساط حاصل ہوتا ہے اس کی بنیاد یہی احساس ہے جسے حسن و قہر کا ہوتا ہے، حسن بالذات اور اضافی حسن۔ اگر ہم کسی شے کو دوسری اشیاء سے مقابلہ کئے اور نسبت دیئے بغیر دیکھیں اور وہ حسین معلوم ہو، تو وہ جسے حسن بالذات کی حامل ہے۔ اس کے برخلاف اضافی حسن اشیاء کے آپس کے تعلق اور مقابلے میں پوشیدہ ہوتا ہے حسن بالذات کا انحصار صرف حواس پر ہے لیکن اضافی حسن کے ادراک کے لئے معذور و خوض اور سوچ بچار کی بھی ضرورت ہے۔ حسن بالذات کے لئے وہ باضابطگی، ہمواری، ترتیب و تنوید اور سادگی کو ضروری خیال کرتا ہو۔ کیونکہ ان خصوصیات کی وجہ سے ہم ان صفات کی حامل اشیاء کا تصور واضح طور پر اپنے ذہن میں لا سکتے ہیں اور بغیر ان صفات کی موجودگی کے پوری توجہ کے باوجود واضح تصور بہت مشکل ہے۔ لیکن وہ حد سے زیادہ ہمواری کو حسن اور حظ کی راہ میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ وہ ہمواری کے ساتھ ساتھ تنوع اور ندرت کی جمالیاتی قدر و قیمت کا بھی معترف ہے اور تناسب اور افادہ کو حسن کے لئے ناگزیر خیال کرتا ہے جس کو وہ صرف اشیائے مذکرہ کی صفت قرار نہیں دیتا۔ بلکہ اس کے لحاظ سے شے مذکرہ اور مذکرہ دونوں پر اس کا انحصار ہے۔ لیکن کیمز اس اہم مسئلے کی طرف صرف اشارہ کرتا ہے اور اشارہ کر کے دوسرے مسائل پر بحث شروع کر دیتا ہے۔ اور اس مسئلہ کو تشنہ چھوڑ دیتا ہے۔

اپنے نظریہ جلال میں برک کی طرح کیمز بھی لا ان جائنس سے کافی متاثر ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ کیمز نے جلال کی تشریح کرتے ہوئے بعض وہی صفات پیش کی

ہیں جو ہمیں لان جائنس کے یہاں ملتی ہیں۔ لان جائنس کی طرح وہ بھی جلال کے لئے خیالات کی بلندی اور رفعت، وضاحت، الفاظ کا صحیح اور مناسب انتخاب اور صنائع بدائع کو ناگزیر خیال کرتا ہے۔ وہ مجرد اور عام الفاظ کے استعمال کے خلاف ہے۔ اس کے خیال میں مجرد الفاظ کے ذریعے ہم اپنے مقصد کو واضح اور صاف طور پر بیان نہیں کر سکتے۔ اور تصورات کو، جن پر شاعری کا دار و مدار ہے عام الفاظ میں ادا نہیں کیا جاسکتا۔ اس لئے اس قسم کے الفاظ سے ہرگز ہیز لازم ہے۔ ہوگا رتھ (۱۶۹-۱۷۶)۔ ایڈلین کی طرح ہوگا رتھ کو بھی مفکرین کی صف میں شامل کرنا مشکل ہے۔ ایڈلین ایک ادیب تھا۔ اور ہوگا رتھ ایک مصور اور فن کا نقاد۔ لیکن اس نے اپنی کتاب 'تجزیہ حسن' (۱۷۵۳) میں حسن پر علمی بحث بھی کی ہے وہ اپنے نظریہ 'خط حسن' کی وجہ سے مشہور ہے۔ اس کے لحاظ سے منحنی خط، خط مستقیم سے زیادہ سہل ہوتا ہے، کیونکہ ذہن فعال، خط منحنی کے پیچ و خم میں الجھ الجھ کر سلجھتا اور سلجھ سلجھ کر الجھتا ہے اور آٹکوں کے لئے تلاش و تجسس کی ایک نئی راہ کھل جاتی ہے جس سے انہیں 'است' ملتی ہے۔ لیکن منحنی خطوط میں وہ خط زیادہ خوبصورت ہوتا ہے نہ بہت زیادہ ٹیڑھا ہوتا ہے اور نہ ہی بہت کم ٹیڑھا اور ایسے ہی خط کو وہ خط حسن کہتا ہے۔ اسی طرح لہر دار خط کو وہ خط دلربا، کا نام دیتا ہے۔ خط دلربا، جس نہ بہت زیادہ لہریں ہونی چاہئیں اور نہ ہی بہت کم۔ لیکن اگرچہ ہوگا رتھ کے خط حسن کی اہمیت کا قائل ہے لیکن اس پر تئیر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہوگا رتھ کا نظریہ خط حسن اور خط دلربا ایک خاص اہمیت کا مالک ہے۔ لیکن ایک خط کتنا ٹیڑھا ہونا چاہئے اور اس میں کتنی لہریں ہونی چاہئیں۔

کہ ہم اُسے حسین اور دلربا کہہ سکیں؟ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کے اعتراضات کا جواب ناممکن ہے۔ کیونکہ ریاضی کے اصولوں کو بنیاد بنا کر حسن کی تشریح کرنا ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔

ہوکار تھو تصاویر کی کامیابی کا انحصار ان کے موضوع میں سمجھتا ہے اور نہ اصل کے مطابق ہونے میں بلکہ اس کے خیال میں تمام فنون لطیفہ اور خاص طور پر فن مصوری کی خصوصیات موزونیت، تنوع، ہموازی، سادگی، پیچیدگی اور کیفیت ہیں۔ یہ تمام خصوصیات ایک دوسری کو کم یا زیادہ کر کے متعین کرتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ اصل کی مطابقت کو بھی فراموش نہیں کرتا۔ کیونکہ مشق میں موزونیت اور ہموازی اس وقت تک ناممکن ہے جب تک کہ وہ کسی نہ کسی اور کچھ نہ کچھ حد تک اصل کے مطابق نہ ہوں۔ التباس پیدا کرنے کے لئے یہ مطابقت ضروری ہے اور بغیر التباس کے ایک تصویر اپنے مقصد میں ناکام رہے گی۔

رینالڈ (۱۷۲۳-۱۷۹۲) اپنے زمانے کا بہت مشہور مصور تھا۔ لیکن اس نے اپنے خطبات میں جن جمالیاتی اور تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے، ان کے پیش نظر ہوکار تھو کی طرح اس کے خیالات اور نظریات کو بھی یہاں پیش کرنا ضروری ہے۔ وہ فن کے اصول متعین کرنے کے لئے مختلف فنون لطیفہ کے تقابلی مطالعہ پر زور دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے صرف اسی ایک طریقے سے ہم وہ مشترک اصول متعین کر سکتے ہیں جو تمام فنون میں ہماری رہنمائی کر سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مصوری پر بحث کرتے ہوئے بار بار شاعری اور دوسرے فنون لطیفہ کو زیر بحث

لاتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کا اصل مقصد فطرت کی خامیوں کو دور کرنا ہے
 اور اس لئے ایسی چیز تخلیق کرنا ہے جو صرف تخیل میں موجود ہو اور فطرت میں اس
 کی اصل نہ مل سکے۔ فنون لطیفہ کا مقصد قریب احساس اور تخیل کی وساطت
 سے ذہن کو طمانیت اور آسودگی بخشنا اور اس کی تربیت کرنا ہے۔ یہ مقصد
 فطرت کی نقل سے بھی حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کا اصل معیار مثنیٰ کا اپنے
 اصل سے مشابہ ہونا نہیں ہے۔ بلکہ خط و انبساط کا حصول ہے۔ نقل اس مقصد
 کو حاصل کرنے کا صرف ایک ذریعہ ہے نہ کہ مقصد بالذات۔ وہ نہ فطرت کی نقالی
 کو اچھا سمجھتا ہے اور نہ ہی متقدمین کی تقلید کو۔ وہ افلاطون کی اس رائے سے
 متفق ہے کہ ”وہ شخص جو فطرت کو اپنا معیار بنا لیتا ہے اور اپنے آپ کو صرف اس
 کی نقل تک محدود کر لیتا ہے، کبھی بھی اعلیٰ معیار کی حسین تخلیق پیش نہیں کر سکتا۔
 فطرت میں تناسب کا فقدان ہے اور وہ حسن کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچ سکتی“ بہر حال
 وہ فطرت کی نقل کی اہمیت کا منکر نہیں، جس چیز سے اسے اختلاف ہے وہ فطرت
 کی ہو یا نقل اور اپنے آپ کو صرف اس کی حد تک محدود کر لینا ہے۔ خط و انبساط کے
 حصول کے لئے وہ فطرت میں تغیر و تبدل کو نہ صرف جائز سمجھتا ہے بلکہ ضروری بھی۔
 اسی طرح متقدمین کی تقلید کے سلسلے میں وہ رقمطراز ہے ”صرف ان کے اصولوں کو
 پیش نظر رکھو۔ ان کی نقل نہ کرو۔ ان کے پیچھے قدم بقدم چلنے سے بہتر یہ ہے کہ صرف
 ان کی راہ اختیار کرو۔ ان کے اصولوں کو آگے بڑھاؤ۔ ان کے جذبے کو اپناؤ...“
 ... صحیح نقل اور صحیح تقلید ہمیں ایک ایسی وسیع النظری بخشدیتی ہے جس کے
 ذریعے ہم متقدمین سے آگے بڑھ سکتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ عقن کی رہبری

پر زور دیتا ہے۔ صرف عقل ہی انسانی فطرت کو سمجھنے اور فنون لطیفہ سے
 محفوظ ہونے میں ہماری معاون و مددگار ہو سکتی ہے۔ احساس اور تخیل تک نہر
 وہی ہماری رہنمائی کر سکتی ہے۔ ہمارے ذوق کو بلند کر سکتی ہے۔ وہ خود ہی فیصلہ
 کرتی ہے کہ کب اسے تخیل اور احساس کے لئے میدان صاف کر کے خود ان کی راہ
 سے ہٹ جانا چاہئے۔ تخیل اور احساس کو وہ صرف فنکار ہی کے لئے ضروری نہیں
 سمجھتا بلکہ شاہد اور قاری کے لئے بھی، کیونکہ کسی تخلیق کو پوری طرح سمجھنے اور
 اس سے محفوظ ہونے کے لئے تخیل اور احساس کی اشد ضرورت ہے۔ اور جس
 طرح تخیل اور احساس کے بغیر تخلیق ناممکن ہے اسی طرح کسی تخلیق سے محفوظ
 ہونا بھی ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ ریٹالڈز، فنون میں تصنع اور تکلف کے
 بھی خلاف ہے اور سادگی اور فطری انداز کو فنون کی کامیابی کی دلیل سمجھتا ہے۔
 الین (۱۷۵۷-۱۸۳۹) جمال اور جلال کے متعلق رقمطراز ہے کہ جب
 ہم جمال اور جلال کے جذبات محسوس کرتے ہیں تو ہمارے ذہن پر جو اثر ہوتا ہے
 وہ حقیقتاً مفرد نہیں ہوتا بلکہ مرکب ہوتا ہے۔ یہ اثر دو طریقے سے کار فرما ہوتا ہے
 اولاً یا تو ایک سادہ جذبے کو تخلیق کرنے کا موجب ہوتا ہے یا اخلاقی جذبہ کو
 آگے بڑھاتا ہے اور ثانیاً ہمارے تخیل کو بروئے کار لاتا ہے۔ جمال اور جلال
 جب تخیل کو بروئے کار لاتے ہیں تو یہ تخیل کسی ایک خیال پر مرکوز ہو کر نہیں رہ جاتا بلکہ
 تلازم خیالات کے اصول کے تحت بہت سے خیالات کی مدد سے آگے بڑھتا
 ہے اور ان تمام خیالات کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔

اس کے لحاظ سے ہمارے ذوق کو متاثر کرنے والا ہر معروض لازمی طور

پر ہمارے جذبات کو بھی متاثر کرتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس قسم کے معروض کی تشریح بھی بغیر جذبات کی مدد کے ناممکن ہے۔ مادہ کی صفات بذات خود حسین نہیں ہوتیں، بلکہ ان میں صرف ہمارے جذبات کو بیدار کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ وہ حسن کے نہ معروض نظر کے کا قائل ہے اور نہ ہی موضوعی نظر کے کا۔ بلکہ اس کے خیال میں معروض، موضوع پر اثر انداز ہوتا ہے اور یہ اثر انداز ہی ہمارے جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اور جذبات کی اس بیداری کا نتیجہ حسن کی تخلیق ہوتا ہے۔

وہ حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ قدرتی حسن اور اضافی حسن۔ اضافی حسن صفت میں پوشیدہ ہوتا ہے اور اس کے بنیادی عناصر ساخت، مناسبت اور افادہ ہیں۔ ساخت کا مطلب اس کے لحاظ سے ہمواری اور باضابطگی ہے۔ ان عناصر کے علاوہ حسن کے لئے وہ قدرت کو بھی بہت اہم صفت قرار دیتا ہے۔ کیونکہ قدرت ہمارے تخیل پر بہت زیادہ اثر انداز ہوتی ہے۔

جرمنی اور انگلستان کے مفکرین کے نظریات پیش کرنے کے بعد اب فرانس کے مفکرین کے نظریات زیر بحث لاٹے جاتے ہیں۔

باب ۹

فرانس میں جمالیاتی افکار

فرانس میں اگرچہ فلسفہ حسن اور جمالیات پر اس قدر توجہ مبذول نہیں کی گئی جس قدر جرمنی اور انگلستان میں۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ فرانس میں اس عالم کو فراموش کر دیا گیا تھا۔ اٹھارویں صدی کے فرانسیسی مفکرین نے اس طرف توجہ کی، لیکن وہاں کے حالات کی بنا پر ان کی توجہ کے اصل مرکز دوسرے مسائل تھے۔ لیکن جہاں تک تنقید کا تعلق ہے فرانس، یورپ کے کسی اور ملک سے پیچھے نہ تھا۔ فن اور ادب کے نقادوں نے اپنی نظری تنقید میں جمالیاتی افکار بھی پیش کئے۔ اور جمالیات میں ان کے نظریات کی اہمیت مسلم ہے۔ بہر حال ان نقادوں کے جمالیاتی افکار پیش کرنے سے پہلے ان مفکرین کے نظریات پیش کئے جلتے ہیں جنہوں نے جمالیات پر بحیثیت ایک علم کے بحث کی۔ ان مفکرین میں گونڈی پاک (۱۷۱۵-۱۷۸۰) صنف اول میں نظر آتا ہے۔ وہ رقص کو تمام فنون لطیفہ کی اساس قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ابلاغ کی ابتدائی شکل اشاروں کی زبان تھی۔ ایک دوسری انسان کو جب کسی خوفزدہ انسان کی حالت کو بیان کرنا مقصود ہوتا تھا تو وہ اس شخص کی آواز اور حرکات و سکنات کی نقل کرتا تھا اور اس طرح دوسروں کے سامنے اس کی حالت کا نقشہ کھینچ دیتا تھا۔ لیکن انسان جوں جوں دائرہ تہذیب

میں داخل ہوا، ابلاغ اور تشریح کا یہ مشکل طریقہ آسان ہوتا گیا۔ نقل کی بجائے آہستہ آہستہ زبان آگے بڑھتی رہی۔ الفاظ بنتے اور بگڑتے رہے۔ شروع میں جو الفاظ تراشے گئے وہ تدریجی آوازوں کی صرف نقل تھے اور اب تک تقریباً ہر زبان میں اس قسم کے کچھ الفاظ موجود ہیں۔ لیکن بعد میں الفاظ متعین کرنے اور تراشنے کے مختلف اصول مقرر کئے گئے جن میں جذبات کے اظہار کو خاص طور پر مد نظر رکھا گیا۔ قصہ موسیقی، مصوری اور ڈرامہ یہ تمام فنون بھی جذبات کے اظہار کے لئے ایجاد کئے گئے، جن کا انحصار جسم کے مختلف اعضاء کی حرکت، گلے کی آواز اور فطرت کی نقل پر تھا۔

دیو بو (۱۶۷۰-۱۷۴۲) حرکت کو فنون کا بنیادی عنصر قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے انسانی فطرت کا بنیادی عنصر بھی حرکت ہے۔ جو خواہشات، احساسات اور حواس پر مشتمل ہے۔ صرف وہی فن اپنے مقصد میں کامیاب ہو سکتا ہے جو انسان کی حرکت کے مطابق ہو۔ اور اس کے احساسات اور جذبات کو بیدار کر سکے۔ فن کا مقصد احساسات اور جذبات کو بیدار کرنا ہے اس لئے دیو بو کے لحاظ سے فنی تکنیک کے ماہرین کے مقابلے میں عوام فن کے متعلق زیادہ بہتر رائے دے سکتے ہیں۔ وہ انسان میں ایک چھٹی حس کا بھی تامل ہے جسے وہ دل کہتا ہے۔ اس کا کام حسن سے متاثر ہونا ہے۔ اگر ایک شخص اس دل سے محروم ہے تو وہ فن اور حسن سے اسی طرح متاثر نہیں ہو سکتا۔ جس طرح کہ ایک اندھا آدمی نظاروں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ نہ صرف یہ بلکہ ایک شاعر یا مصور حقیقی معنی میں صرف اسی وقت کامیاب کہلایا جا

سکتا ہے۔ جب وہ ہمیں بے تابی کی حد تک متاثر کر سکے۔ طریقہ سے زیادہ المیہ کے پسند کئے جانے کی اصل وجہ بھی یہی ہے۔ وہ فن کے اصول اور قواعد سے زیادہ خطا اور موضوع کی اہمیت کا قائل ہے اور انہیں چیزوں پر وہ فن کی کامیابی کا انحصار سمجھتا ہے۔

دیوبو فن اور سماج کے تعلق اور ان میں عمل اور رد عمل کا قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے نا بچہ ایک تخم کی مانند ہے اور جب تک ماحول اس کا معاون و مددگار نہ ہو، وہ اپنی وہی صلاحیتوں کو بروئے کار نہیں لاسکتا۔ اس کے ترقی کرنے میں مادی حالات اور سماجی کوائف کا کافی عمل دخل ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ صرف خلیجی حالات اور مناسب ماحول ایک شخص کو فنکار نہیں بنا سکتا، کیونکہ اس کے لئے قدرتی صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن اس صلاحیت سے کام نہیں چل سکتا۔ مناسب ماحول بھی اسی قدر ضروری ہے جس قدر قدرتی صلاحیتیں۔ اس کی ترقی میں کسی ایک کی غیر موجودگی سدراہ ثابت ہو سکتی ہے۔ نہ صرف ثابت ہو سکتی ہے بلکہ حقیقتاً سدراہ ثابت ہوتی ہے۔ اٹھارویں صدی میں فن اور ادب کی سماجی تعبیر کی طرف مفکرین کی توجہ مبذول ہو گئی تھی۔ اطالیہ میں ڈیچو نے اور فرانس میں دیوبو نے اس طرف توجہ دلائی اور ان کے بعد مادام دی اسٹیل اور ٹین وغیرہ نے اس نظریہ کو آگے بڑھایا۔ اوپر پچھرانیسویں اور بیسویں صدی میں فن کے عمرانی نظریات نے بہت زیادہ ترقی کی۔ دیدرو (۱۷۱۳-۱۷۸۲) دیوبو کے اس خیال سے متفق نہیں کہ فنون لطیفہ کا بنیادی عنصر حرکت ہے۔ اس کے لحاظ سے فن اور حسن کے لئے سب سے زیادہ ضروری

اور اہم چیز نسبت سے اور ذوق کا مطلب نسبت کا ادراک ہے۔ جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے کا دار مدار بھی دوسرے تجربات کی طرح ادراک پر ہے۔ ہمارے ہر تجربہ کا انحصار کسی نہ کسی ضرورت پر ہوتا ہے اور ہم اس ضرورت کو پورا کرنے کے لئے کچھ نہ کچھ کرنے کی کوشش کرتے اور کچھ نہ کچھ ذرائع استعمال کرتے ہیں۔ اگر ہم ان نسبتوں کو جو ہم ایجاد کرتے اور وہ ذرائع جو ہم استعمال کرتے ہیں، پسند کرتے ہوں تو ہم انہیں حسین کہتے ہیں۔ ہماری صلاحیتوں کا بروئے کار آنا اور ہماری ضرورتیں ہمیں ترتیباً، تویباً، موزونیت، تناسب اور وحدت کے اصول سکھاتی ہیں۔ یہ تمام تصورات دوسرے تصورات کی طرح تجرباتی ہیں اور ان کا ماخذ وہی ہے جو طول، عمق، وجود، عدد وغیرہ تصورات کا ہے۔ وہ بچپن اور بعض دوسرے مفکرین کے اس خیال سے متفق نہیں کہ حسن کے ادراک کے لئے کسی چھٹی حس کی ضرورت ہے۔ جو دوسرے تمام حواس اور ذہن سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے لحاظ سے ہر قسم کی معلومات کا انحصار ذہن پر ہے اور اسی بنا پر وہ شاعر کے لئے مفکر ہونا ضروری خیال کرتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے عام رجحان کے مطابق خیر اور حسن کو ایک ہی قدر سمجھتا ہے بلکہ وہ صداقت کو بھی خیر اور حسن کے ہم معنی ہی خیال کرتا ہے۔

انسائیکلو پیڈیا میں دیداروں نے بھی محسن، پیر، مضمون لکھا تھا۔ اس میں وہ فطرت کی خوبصورتی کے گیت گاتا ہے اور فنکار کو آغوشِ نظرت میں واپس جانے کی تلقین کرتا ہے۔ وہ فطرت کے حسن اور اس کی وقعت کا قائل ہے اور فنکار کے لئے فطرت کو نہ صرف جائز بلکہ ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کا یہ مقولہ کافی مشہور ہے کہ "فطرت

کبھی کوئی غلطی نہیں کرتی۔ اس کے لحاظ سے ایک فنکار فن کے متعلق فن کے اصول اور قواعد سے زیادہ فطرت سے سیکھتا اور سیکھ سکتا ہے۔ مثلاً ایک مصور روشنی کے اصول طلوع آفتاب، غروب آفتاب، مریخوں کی تبدیلی وغیرہ کے عام مشاہدہ سے حاصل کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ فن کے تحت امر و عین کے خلاف تھا۔ بنا بریں وہ پیرس کے فنون لطیفہ کے طلباء کو نصیحت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اکادمی کے لکیر کے فقیر قسم کے پروفیسروں اور وٹاں رکھے ہوئے شہ پاروں کا پیچھا چھوڑو اور باغات، مارکٹ، تربیت گاہوں اور عوام کے سیر و تفریح کے مقامات پر جا کر کچھ سیکھنے کی کوشش کرو کہ فن کی اصل درس گاہیں یہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیکھ زمانے کے عوام میں مقبول طریقہ کا طرز کار تھا۔ وہ یہ پسند نہ کرتا تھا کہ ڈرامے میں مشہور واقعات یا کہانیاں، ٹاپ کردار، شہر، آفاق، ہیرو یا قسمت کے شکار قسم کے اشخاص پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف وہ چاہتا تھا کہ ڈراموں میں عام انسانوں کو ان کے مخصوص حالات میں دکھایا جائے اور ایسے واقعات جو روزمرہ کی زندگی سے منتخب کئے گئے ہوں، پیش کئے جائیں۔

وہ تخیل کی وقعت کا بھی تائل ہے اور تخیل کو صرف فنکار ہی کے لئے ضروری نہیں سمجھتا بلکہ قاری، سامع اور شاہد کے لئے بھی اس ذہنی عمل کو بہت ضروری خیال کرتا ہے۔ صحیح ذوق کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کے سامنے ہر چیز کو وضاحت سے پیش نہ کیا جائے بلکہ رن و رن دکانیہ اور اشارہ سے کام لیا جائے۔

اور بہت سی چیزیں اور ان کی تفصیلات شاہد کے تخیل پر چھوڑ دی جائیں
 اگر ایک فنکار ہر چیز کو وضاحت سے پیش کر دیتا ہے تو نہ صرف یہ کہ وہ
 شاہد کے ذہن کو معطل کر دیتا ہے بلکہ وہ اسے غیر مطمئن، افسردہ اور ہینزار
 بھی بنا دیتا ہے اور اس طرح وہ اس فنکار کی تخلیق سے بے طرح محظوظ نہیں ہو سکتا۔
 ...
 لکھا جاتا ہے کہ مختلف اشخاص احوال کا ذوق مختلف ہوتا ہے۔ کچھ احوال نہیں ذوق ایک فنکار
 چاہیے کہ جسے بنا بریں اس کا ایک عام معیار مقبہ رکھنا ناممکن ہے۔
 کی حد تک مشکل ہے۔ لیکن اس کے برخلاف دیدار کی انسائیکلو پیڈیا میں ذوق
 پر مقالہ پیش کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ ذوق حقیقتاً ایک حس ہے جس کے
 ذریعے ہم فنون لطیفہ میں حسن اور قبح میں تمیز کرتے ہیں۔ اور یہ حس دوسرے
 حواس کی طرح طبعی قوانین سے متعین ہوتی ہے۔ اعلیٰ ذوق خیر سے محفوظ ہوتا
 ہے اور شر سے متشرف۔ ذوق کسی فن پارہ کو صرف دیکھتا اور سمجھتا ہی نہیں ہے بلکہ
 اسے محسوس کرتا اور اس سے اثر بھی قبول کرتا ہے۔ افراد کی طرح اقوام میں بھی ذوق
 آہستہ آہستہ قربت پاتا ہے اور ایک منزل دہ آتی ہے جب اس کا ذوق نہایت
 بلند ہو جاتا ہے اور اس کے بعد اس میں انحطاط شروع ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ
 یہ ہے کہ اس کے فنکار تقلید کے خوف اور اختراع اور ایجاد کے شوق میں ذلت
 کے اس حسن کو فراموش کر دیتے ہیں، جس سے کہ متقدمین نے اپنے اور اپنی قوم
 کے ذوق کو تربیت دی تھی۔ بعض اشخاص کی طرح بعض اقوام بھی اعلیٰ ذوق سے

محروم ہوتی ہیں۔ بہر حال اس مقالہ میں بھی وہ ذوق کو ایک ایسی حس خیال کرتا ہے جو مختلف اشخاص اور مختلف اقوام میں مختلف ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ ایک ہی فرد اور ایک ہی قوم میں بھی ذوق ترقی کرتا ہے اور تبدیل ہو سکتا ہے۔
 وائٹنر تمام فنون کو ایک دوسرے سے متعلق سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں اگر کسی قوم میں فن ترقی پذیر نہیں تو دوسرے فنون بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں اور پوری طرح ترقی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ تمام فنون کا انحصار ذوق پر ہوتا ہے اور ذوق ہی ان کی ترقی کا ضامن ہوتا ہے، جس کی غیر موجودگی یا پوری طرح تربیت یافتہ نہ ہونے کی صورت میں کوئی فن بھی باقاعدہ طور پر ترقی نہیں کر سکتا۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ فرانس میں اگرچہ جمالیات نے زیادہ ترقی نہ کی لیکن تنقید میں وہ جرمنی اور انگلستان کسی سے بھی پیچھے نہ تھا۔ فرانس کے بعض نقادوں نے اپنی تحریروں میں جمالیاتی مسائل پر بھی بحث کی ہے۔ مفکرین کے نظریات پیش کرنے کے بعد اب فرانس کے ان نقادوں کے نظریات پیش کئے جاتے ہیں جنہوں نے اپنی تنقید میں جمالیاتی افکار بھی پیش کئے ہیں۔

مائیرپ (۱۵۵۵ - ۱۶۲۸) نے فرانسیسی زبان اور فن تنقید کی اصلاح اور ترقی میں بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ خاص طور پر اس کی توجہ الفاظ کی خراش تراش پر مبذل تھی۔ اس نے فرانسیسی نظم کے اصول بھی متعین کئے اور پھر انہیں مقبول عام بنانے کی کوشش کی۔ اس کے لحاظ سے شاعری، 'القائیں' ہے بلکہ وہ اسے ایک فن خیال کرتا ہے جو اکتسابی ہے اور جس میں وضاحت اور استدلالی اسلوب ضروری

ہے کہ ان کے بغیر ایک شاعر اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

کرنے ایٹر (۱۶۰۶-۱۶۸۶) ارسطو سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ لیکن چونکہ اس نے اپنی عمر کا ایک بڑا حصہ تھیٹر میں بحیثیت فنکار کے گزارا تھا۔ اس لئے اس نے ارسطو کے اصولوں کو اپنے تجربے اور اپنے زمانے کی ضروریات کے پیش نظر مرتب کیا۔ ارسطو کی طرح وہ بھی فن کا ایک مقصد تفریح اور حظ و انبساط سمجھتا ہے اور اس مقصد کے حصول کے لئے فن میں انسانی فطرت کو پیش کرنا ضروری خیال کرتا ہے۔ وہ اصل اور اس کی نقل میں زیادہ سے زیادہ مشابہت کا قائل ہے۔ کیونکہ جب تک نقل اپنی اصل سے پوری طرح مشابہ نہ ہو، اس کے خیال میں وہ حظ و انبساط کا ذریعہ نہیں بن سکتی۔ تمثیلی نظم ایک نقل اور انسانی عمل کی ایک تصویر ہوتی ہے اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تصویر اپنی اصل سے جتنی مشابہ ہوگی اتنی ہی اچھی ہوگی۔ تمثیل دو گھنٹے میں پیش کی جاتی ہے اب اگر ہمیں اسے حقیقت سے قریب لانا ہے تو جو عمل اس میں پیش کیا جائے اسے حقیقی زندگی میں بھی اتنے ہی عرصے میں ختم ہونا چاہیے اس لئے ہمیں تمثیل میں بارہ یا چوبیس گھنٹوں کا وقفہ پیش نہیں کرنا چاہیے۔ بلکہ اس قدر وقفہ پیش کرنا چاہیے کہ وہ تمثیل حقیقت سے زیادہ سے زیادہ قریب معلوم ہو۔ وحدت مکاں کے متعلق وہ رقمطراز ہے: ”جہاں تک وحدت مکاں کا تعلق ہے اس کے متعلق ہمیں نہ ارسطو کے یہاں کچھ ملتا ہے اور نہ ہی ہولیس کی تحریر میں اس کا کچھ ذکر ہے۔ اس لئے یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ وحدت مکاں کا نظریہ بعد

میں وحدتِ ناس کے نظریے سے اخذ کر لیا گیا۔۔۔۔۔ میرا یہ خیال ہے کہ جو کچھ دو
گھنٹے میں پیش کیا جائے اسے عملی زندگی میں بھی وہی گھنٹے میں ختم ہو جانا چاہیئے
اور جو کچھ اسٹیج پر پیش کیا جا رہا ہے وہ ایک کمرے میں وقوع پذیر ہونا چاہیئے۔ لیکن
بعض مرتبہ یہ نہ صرف ناممکن بلکہ غلط بھی ہوگا اس لئے زبان اور مکالم دونوں میں کچھ
وسعت کی اجازت ہونی چاہئے، مگر وہ ارسطو کے ان خیالات سے متفق نہیں کہ
المیہ میں کسی اچھے آدمی کی تباہی کو پیش نہ کرنا چاہئے اور نہ ہی اخلاقی طور پر بے
شخص کو المیہ کا ہیرو بنانا چاہئے۔ کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ اگر ہماری زندگی میں ایسا
ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ تمثیل میں اسے پیش نہ کیا جائے۔
ارسطو کے یہاں "اس قسم کے کرداروں کو المیہ سے خارج کرنے کی وجہ یہ تھی کہ
اس قسم کے کردار رحم اور خوف کے جذبات کو ابھار کر انسانی احساسات کی
تباہی کرنے سے قاصر رہتے ہیں ایک نیک سیرت شخص کا بلا وجہ مصیبت میں
گرتا رہنا صرف رحم کا احساس پیدا کر سکے گا، خوف کے جذبہ کو جنبش نہیں دے
گا۔ اسی طرح مجسمہ شر کو عروج نصیب ہونا تماشا بینوں کو پسند نہیں آئے گا کیونکہ
اس طرح جذبہ ترحم بیدار نہیں ہوگا۔ لیکن کورسٹن ابشر کے خیال میں ان دونوں
جذبات میں سے صرف ایک جذبہ کا بیدار ہونا بھی تزکیہ نفس کا موجب
بن سکتا ہے۔ اس لئے ایسے کرداروں کو المیہ میں پیش کیا جاسکتا ہے جو صرف
ایک جذبہ کو متاثر کریں اور دوسرے پر اثر انداز نہ ہوں۔

بواکو (۱۹۳۷-۱۹۱۱) کو فرانس میں تنقید اور جہانیاں میں وہی مرتبہ حاصل

ہے جو ڈیکارٹ کو فلسفہ میں۔ دونوں کا نظام فکر عقل اور استدلال ہی پر استوار ہے۔ ڈیکارٹ نے جس قدر فلسفہ کی خدمت کیا اسے آگے بڑھایا۔ بوا آلو نے اسی قسم کی خدمت تقید اور جمالیات کے سلسلے میں انجام دی۔ اس نے تقید کو باقاعدہ فن بنایا اور نکلا سیت کو مستحکم کیا۔ وہ متقدمین کے اصولوں کی پیروی پر بہت زور دیتا ہے اس وجہ سے نہیں کہ وہ متقدمین کے بتائے ہوئے اصول ہیں بلکہ اس وجہ سے کہ اس کے خیال میں متقدمین نے عقل اور فطرت کو اپنا رہنما بنایا۔ اور عقل اور فطرت تک ہماری رسائی صرف انکی رہنمائی ہی میں ممکن ہے۔ اگرچہ اس کی بچو، وغیرہ میں بھی تقیدی اور جمالیاتی خیالات ملتے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں اس کی نظم ’فن شاعری‘ اور ’لائبٹائنس کی مشہور کتاب‘ ’جہال‘ کا ترجمہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ بوا آلو اس کتاب ’جہال‘ کو متقدمین کا بہتر تحفہ قرار دیتا ہے۔ بوا آلو سے پہلے بھی اس کتاب کے چند تراجم ہو چکے تھے۔ ۱۵۵۴ء میں رابرٹیو نے لاطینی زبان میں اس کا ترجمہ کیا تھا۔ اس کے بعد اسی زبان میں اس کا ترجمہ میتر نے کیا۔ لانگ بین اور فیور نے بالترتیب ۱۷۲۵ء اور ۱۷۹۳ء میں ترجمہ کیا۔ بوا آلو نے ’جہال‘ کا ترجمہ بھی کیا اور اس کا اختصار بھی پیش کیا۔ ان تمام تراجم نے ’جہال‘ کو کافی مقبول بنا دیا تھا اس زمانے میں اسطو کی ’بولطیکا‘ کے بعد سب مشہور اور مقبول کتاب یہی تھی۔ اور اکثر مفکرین اور تقید نگار ’جہال‘ سے بہت زیادہ متاثر تھے۔

بوا آلو کی مشہور کتاب ’فن شاعری‘ چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے

میں وہ یہ بتاتا ہے کہ شاعری کا ملکہ وہی ہوتا ہے مگر شاعر کو محنت کاوش، ریاض اور فکر و تدبیر سے معز نہیں۔ دوسرے حصے میں وہ شاعری کی مختلف اقسام کا ذکر کرتا

ہے اور ان کی تعریف پیش کرتا ہے۔ تیسرا حصہ حزمینہ، طربیہ اور حماسہ کی تعریف پر مشتمل ہے۔ چوتھا حصہ بیشتر اخلاقیات سے متعلق ہے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ جو شخص بد اخلاق ہے وہ ایک مکمل اور عظیم المرتبت شاعر نہیں بن سکتا۔ شاعر کا مقصد قاری کو تفریح پہنچانا تو ہے ہی مگر اس کے ساتھ لازم ہے کہ وہ کوئی مفید کام بھی سر انجام دے۔ شاعر کو کوئی اخلاقی سبق دینا چاہئے۔ اس کے لحاظ سے نقاد کے دو فرائض ہیں اول ادب اور ذوق صحیح کا معیار مقرر کرنا اور دوم اس معیار کے مطابق تصنیف کو پرکھنا اور جانچنا۔ تنقید نگاری کا یہ طریقہ بو آلو کے بعد کافی عرصے تک جاری رہا۔ اور اکثر تنقید نگار اس کے اس نظر سے کافی متاثر ہوئے۔

پروفیسر اسپنگرن، بو آلو کے نظریات کو ان الفاظ میں پیش کرتا ہے: "بو آلو نے فطرت اور فن کے نوکلا سکی نظر سے کو اس کی منطقی تکمیل تک پہنچا دیا۔ اس کے لحاظ سے کوئی شے کسی وقت تک حسین نہیں ہو سکتی جب تک وہ صداقت پر مبنی نہ ہو اور وہ اس وقت تک صداقت پر مبنی نہیں ہو سکتی جب تک کہ فطرت میں موجود نہ ہو۔ کلا سکیٹ کے لئے حسن اور باقی ہر چیز کا معیار ایک اور صرت ایک ہے اور وہ ہے صداقت۔ اس لئے شاعری کو حسین ہونے کیلئے فطرت کی منطبق ہونا چاہیے شاعر کیلئے فطرت کا مطالعہ بہت ضروری ہے لیکن ہم فطرت کی نقل کس طرح کر سکتے ہیں اور کس طرح یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے فطرت کی نقل بالکل ٹھیک طریقے سے کی ہے۔ بو آلو نے متقدمین کی نقل میں فطرت کی صحیح نقل اور اس کے اعلیٰ معیار کو دریافت کیا ہے۔ متقدمین عظیم ہیں لیکن اس لئے نہیں کہ وہ زمانہ قدیم سے متعلق ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ وہ صحیح ہیں

اس لئے کہ وہ جانتے تھے کہ فطرت کو کس طرح دیکھا اور نقل کیا جاتا ہے۔ اور اس وجہ سے مستندین کی نقل میں فطرت کی مکمل اور صحیح نقل پوشیدہ ہے۔ دوا اور اسکا لنگر کے نظریے کو بولوانے اس لحاظ سے آگے بڑھایا ہے کہ اس نے کلاسیکی ادب کے قواعد اور اصولوں کو عقل اور فطرت کے مطابق ثابت کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کیا ہے کہ مستندین کے یہاں بے قاعدگی اور بے اصولی بالکل نہ تھی۔ دوا کے خیالی فطرت کی نقل کی وجہ سے مستندین کی پیروی ہے لیکن بولاکو کے لحاظ سے ان کی پیروی فطرت اور عقل کے عین مطابق ہے۔

بولاکو کے بعد بھی ہمیں بہت سے نقادوں مثلاً شارل پیروں (۱۷۲۸-۱۷۹۳) فونٹینلا (۱۶۵۷-۱۷۵۷) کے یہاں بھی تدبیر اور جدید کی یہ جنگ نظر آتی ہے۔ شارل باتور (۱۷۱۳-۱۷۸۰) بھی اس جنگ میں شریک ہے۔ وہ مختلف فنون کو علمی طور پر ایک دوسرے سے میسر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور تمام فنون کے لئے صرف ایک اصول نقل کو بنیادی خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے فن کے تمام اصولوں کا ماخذ صرف ایک اصول ہے اور وہ اصول ہے نقل۔ تمام اصول اس ایک اصول سے نکلنے اور نکل سکتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب فنون لطیفہ کا اصول واحد میں مختلف مفکرین اور تنقید نگاروں کے نظریات پر بحث کرتے ہیں۔ بعد اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ صرف اسطرح کا نظریہ نقل، قلمی قبول ہے۔ اور تمام فنون لطیفہ مثلاً شاعری، مصوری، موسیقی وغیرہ پر اسے عائد کیا جاسکتا ہے۔ نقل کا مطلب فطری حسن کی نقل، لیتا ہے۔ اس کے خیال میں فن کا مقصد فطرت کے حسین ترین اجزاء کو منتخب کر کے انہیں ایک حسین کل کی شکل میں اس طرح پیش کرنا ہے کہ وہ فطری رشتے ہوئے بھی فطرت

سے زیادہ حسین ہو۔ لیکن وہ اس بات کی وضاحت نہیں کرتا کہ "نظرت سے زیادہ حسین سے اس کی کیا مراد ہے۔ کہیں وہ اسے صداقت بتانا ہے ایسی صداقت جو ممکن الوجود ہو۔ حسن و صداقت کی وہ آمیزش جو اس طرح پیش کی جائے کہ وہ اپنی اپنی تکمیل کے ساتھ ظاہر ہو جائے اور کہیں وہ اسے انسانی کمال، مفاد اور دلچسپی سے متعلق سمجھاتا ہے۔ غرض اس ضمن میں وہ کوئی واضح چیز پیش نہیں کرتا اس کے لحاظ سے نقل کا مقصد تفسیر و تحریک اور انادہ بتا دینا و حسن نظرت کو وہ دلچسپیوں کا مرتع اور وحدت تنوع آموز دینیت اور تناسل کا بحر خیال قرار دیتا ہے۔

قیح اشیاء کی نقل کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ اگرچہ قیح اشیاء بذات خود باعث مسرت نہیں ہوتیں لیکن ان کی نقل ضرور باعث مسرت ہوتی ہے۔ کیونکہ نقل کبھی بھی اپنی اصل کے عین مطابق نہیں ہو سکتی۔ اور اصل کے ادراک سے خوف اور نفرت کے جو جذبات برانگیختہ ہو جاتے ہیں وہ نقل کے ادراک سے نہیں ہوتے۔ اور چونکہ وہ اصل سے مشابہ ہوتی ہے اور مشابہت باعث مسرت ہوتی ہے اس لئے یہ نقل باعث مسرت ہوتی ہے۔

یوسفی (۱۶۶۱-۱۷۳۷) فن کے قواعد اور حسن کے معیار میں تبدیلی اور سوؤل کا قائل ہے۔ اور فن اور حسن کا دار مدار عقل سلیم پر رکھتا ہے اس کے خیال میں "یہ معلوم کرنے کے لئے کہ حقیقی طور پر حسن کیا ہے، ہمیں عقل سلیم کو اپنا رہبر بنانا چاہیئے" اور اس طرح وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ "مجھے ہم حسن کہتے ہیں وہ میرے خیال میں ایک ایسی صفت پر مشتمل ہوتا ہے جو ایک نوع کے مختلف افراد میں یک وقت کیا جا بھی ہوتی ہے اور بہت عام بھی۔ بالفاظ دیگر یہ وہ خاص مہبت ہے جو ایک ہی نوع کے تمام افراد میں عام طور پر موجود ہوتی ہے۔ وہ لہذا اس بظاہر متناقضانہ تعریف

کی تشریح کرنے کے لئے انسانی چہرہ کو بطور مثال پیش کرتا ہے اور ثابت کرنے کے لئے کہ حسن کیا ہے اور عام بھی، کہتا ہے کہ بہت سے انسانی چہروں میں سے صرف ایک چہرہ حقیقی طور پر حسین ہوتا ہے اور باقی تمام چہرے اس معیار تک نہیں پہنچتے جہاں تک کہ وہ ایک چہرہ پہنچ گیا ہے۔ لیکن کسی نہ کسی حیثیت سے ان میں سے ہر ایک چہرہ اس معیاری حسن کے قریب ہوتا ہے جو اس ایک چہرے میں پایا جاتا ہے پس حسن کیا ہے کیونکہ وہ مکمل طور پر صرف ایک چہرے میں ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ عام بھی ہے کیونکہ وہ کچھ نہ کچھ حد

تک ہر چہرہ میں موجود ہے۔ بہر حال ایک چہرہ چاہے کتنا ہی حسین کیوں نہ ہو۔ اس کے مختلف حصے یکساں حسین نہیں ہوتے۔ کسی کی آنکھیں زیادہ حسین ہیں، اور کسی کے لب، کسی کے ابرو اور کسی کے عارض۔ اگر تمام چہروں کا ہر ایک حصہ یکساں خوبصورت ہوتا تو وہ تمام چہرے بالکل ایک جیسے ہوتے اور ایک کو دوسرے سے پہچاننا مشکل ہو جاتا۔ بہر حال بد صورت چہروں کی نسبت خوبصورت چہرے ایک دوسرے سے زیادہ مشابہ ہوتے ہیں۔ بد صورت چہروں میں نسبتاً آسانی سے تمیز کی جاسکتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ایک مصور کے لئے ایک خوبصورت چہرہ کو پیش کرنا مشکل ہوتا ہے لیکن وہ ایک بد صورت کو آسانی سے پیش کر سکتا ہے۔

بوفٹے نے حسن اور دوسرے جمالیاتی مسائل پر ایک خاص زاویہ نگاہ سے بھی بحث کی ابتدا کی۔ وہ نظریات اور فن سے زیادہ انسان اور اس کے تعلقات میں حسن کا متلاشی ہے۔ وہ حسن کی تشریح تاریخی قوتوں کو بنیاد بنا کر کرتا ہے۔ بوفٹے کا یہی وہ نظریہ ہے جسے بعد میں ٹین دغیرہ نے ترقی دے کر مقبول عام بنایا

اسی زمانے میں ہائینڈ میں بھی کچھ مفکرین ملتے ہیں۔ جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر غور و خوض کیا۔ یہاں ان مفکرین کے جمالیاتی نظریات کو پیش کرنا غیر موزوں نہ ہو گا۔

ہیمشر ویس (۱۷۲۰-۱۷۹۰) کافی حد تک بام گارٹن سے متاثر تھا۔ اس کا مقصد انسانی فطرت میں ذہنی اور جذباتی عناصر کو ایک دوسرے کے مطابق ثابت کرنا تھا۔ اس کے لحاظ سے انسان میں ایک چھٹی حس بھی ہوتی ہے اور یہ حس ان دونوں عناصر میں تعلق پیدا کرتی ہے۔ اس حس کے ذریعے ہم اشیاء کے متعلق صحیح معلومات حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ معلومات مختلف علوم کی فراہم کردہ معلومات کے مقابلے میں غیر واضح اور ژولیدہ ہوتی ہیں۔ ہمارا ذہن ہر چیز کے متعلق مکمل اور صحیح معلومات حاصل کرنے کا متمنی ہوتا ہے۔ لیکن ذہن کا انحصار حواس اور ان کے خواص پر ہوتا ہے۔ معلومات صرف حواس کے ذریعے ذہن تک پہنچتی ہیں۔ لیکن ذہن براہ راست اور کم سے کم وقت میں حقیقت تک پہنچنے اور مکمل معلومات حاصل کرنے کا متمنی ہوتا ہے اور یہ صرف حس کی وساطت سے ممکن ہے۔ ”حسن کسی چیز کی وہ خصوصیت ہے جو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ معلومات بہم پہنچا سکتی ہے“۔

ہیروڈیمس وان اٹن (۱۷۶۶-۱۸۰۳) خواہشات انسانی کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے (۱) کسی چیز کو حاصل کرنے کی خواہش اور (۲) وہ خواہش جو کسی شے کے صرف ادراک سے آسودہ ہو سکے۔ پہلی قسم کی خواہشات خیر سے متعلق ہوتی ہیں اور

دوسری قسم کی حسن سے۔ وہ تمام چیزیں جو ہمارے حواس، جذبات اور تخیل کو صرف ادراک کی بنا پر مسرت بخشتی ہوں (چاہے ہم انہیں حاصل کرنے کے مستحق نہ بھی ہوں) حسین کہلاتی ہیں۔ اسی طرح وہ چیزیں جو موجب الم ہوں (چاہے ہمیں ان سے نقصان پہنچنے کا مطلق کوئی ڈنہ نہ ہو) قبیح کہلاتی ہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن، حسین اشیاء کی قدرتی اور غیر نازق صفت نہیں ہے۔ یہ صفت اشیاء میں بذات خود موجود نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق مدبر سے بھی ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ ایک مطلق قدر نہیں ہے۔ بلکہ اضافی ہے اور اس کا انحصار اس مسرت پر ہے جو ہم اس کے ادراک سے حاصل کرتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے حسن صرف اشیائے مدبرہ میں موجود ہوتا ہے۔ صرف ان اشیاء میں جن کا ادراک حواس کے ذریعے ممکن ہو۔ جو چیزیں ہمارے حواس پر اثر انداز نہ ہو سکیں، ان کے متعلق جمالیاتی تصدیق ناممکن ہے۔ وہ فطرت کے حسن اور حسن کے حقیقی اور اعلیٰ معیار میں فرق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فطرت صرف حسین ہی نہیں ہوتی بلکہ اس میں کمال کا پہلو بھی موجود ہوتا ہے اور یہ دونوں اقدار حسن اور کمال، بعض مرتبہ ایک دوسرے کے مخالف ہوتی ہیں۔ مخالفت کی صورت میں کمال کو حسن پر فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ بنا بریں فطرت کا حسن، حسن کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچ سکتا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اکثر فنی حسن، فطرت کے حسن پر برتری حاصل کر لیتا ہے۔ فنکار کا اصل مقصد تخلیق حسن ہوتا ہے اور وہ اس مقصد کو عموماً فطرت کی پیروی کر کے حاصل کرتا ہے۔ لیکن اگر فطرت حسن سے زیادہ کمال کو پیش کرتی ہو، تو فنکار کا فرض ہے کہ وہ اپنے فن پاروں میں حسن کا وہ اعلیٰ معیار پیش کریں جو

فطرت کے حسن پر برتری اور فوقیت حاصل کرے۔

دان الفن کی کتاب شائع ہونے کے بعد پیر پونکر نے اپنے خطوط میں اس کے نظرے پر تنقید کی اور اس نے اس کے اعتراضات کا باقاعدہ جواب دیا پیر پونکر، شاول باتو کا پیرو تھا اور فطرت کی نقل کو فن کی بنیاد قرار دیتا تھا۔
 فان الفن، شاول باتو اور پیر پونکر کے نظرے سے متفق نہ تھا۔ اس کے خیال میں صرف فطرت کی نقل کے اصول کو تمام فن کی بنیاد قرار نہیں دیا جاسکتا۔
 کیونکہ فطرت کی نقل سے نہ تمام فنون کے اصول اخذ کئے جاسکتے ہیں اور نہ ہی ایک فن کے تمام اصول۔ علاوہ انہیں فطرت کا حسن، مبہم اور غیر واضح ہوتا ہے اور اس سے جمالیاتی تجربے کے اصولوں کا اخذ کرنا ناممکن ہے۔ کم از کم شاعری پر اس اصول کا اطلاق ممکن نہیں۔ جب ایک شاعر اپنے خیالات اور جذبات کو اشعار میں پیش کرتا ہے تو فطرت کی نقل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بلکہ اس وقت تو خود انسانی فطرت عمل پیرا ہوتی ہے۔

دان الفن کی تحریروں نے مائینڈ میں اہل علم حضرات کی توجہ جمالیاتی مسائل کی طرف مبذول کرائی بہر حال ان مفکرین کے نظریات پیش کرنے سے پیشتر اس صدی میں اطلالیہ میں جمالیاتی ادکار پر نظر ڈالنا ضروری ہے اور اس کے بعد بیسویں صدی میں یورپ میں جو عظیم تحریکیں اٹھیں۔ ان کا ذکر کرتے ہوئے مائینڈ کے دوسرے مفکرین کے نظریات کو پیش کیا جائے گا۔

باب

اطالیہ میں جمالیاتی افکار

عرض کیا جا چکا ہے کہ یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی ابتدا اطالیہ سے ہوئی اور علم و ادب اور فنون لطیفہ کے بعض شعبوں نے وہاں کافی ترقی کی۔ علم و ہنر کی روشنی اطالیہ سے یورپ کے دوسرے ممالک میں پہنچی اور اس طرح یورپ چند صدیوں میں خواب خرگوش سے بیدار ہو گیا۔ اگرچہ اطالیہ میں فنون لطیفہ کے عملی پہلو کی طرف نسبتاً زیادہ توجہ رہی اور نظری مسائل پر مقابلتہ کچھ کم ہی توجہ مبذول کی گئی۔ لیکن اس کے باوجود نشاۃ الثانیہ میں اطالیہ ہی میں ان مسائل پر سب سے زیادہ بحث کی گئی۔ دور جدید میں جمالیاتی مسائل پر اطالیہ سے زیادہ جرمنی اور انگلستان میں بحث کی گئی۔ بہر حال اٹھارہویں صدی میں ہمیں یہاں کچھ ایسے مفکرین ضرور ملتے ہیں جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر مفصل بحث کی اور جمالیات کو بحیثیت ایک علم کے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ یہ وہی زمانہ ہے جس میں جرمنی اور انگلستان میں دو مختلف زاویوں سے ان مسائل پر روشنی ڈالی جا رہی تھی۔ جرمنی میں ذہن کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی اور انگلستان میں حواس کو۔ اطالیہ میں ایک ایسی راہ نکالنے کی کوشش کی گئی جو ان دونوں کے بین بین تھی۔ اطالیہ کے اکثر مفکرین نے ذہن اور حواس سے زیادہ

تخیل پر زور دیا۔ اس سے پہلے بھی، جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں بعض مفکرین تخیل کی اہمیت کے قائل تھے لیکن اب تخیل پر نسبتاً زیادہ توجہ مبذول کی گئی۔ اور اسے وہ وقعت اور اہمیت ملنی شروع ہو گئی جس کا وہ حقیقتاً مستحق تھا۔

ہیلوری (۱۶۱۶-۱۶۹۱) اگرچہ ایک مفکر تو نہ تھا۔ لیکن اس نے اپنی ایک تصنیف کے دیباچے میں حسن فطرت اور فن کے متعلق ضرور بحث کی ہے اور اس کا نظریہ اس قدر اہم ضرور ہے کہ ہم اٹالیہ میں جمالیاتی افکار پیش کرتے ہوئے اس پر ایک نظر ڈال لیں تو مناسب ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت ہمیشہ حسن کامل اور اعلیٰ حسن کی تخلیق کی معنی رہی ہے لیکن جو مواد وہ استعمال کرتی ہے اس کے ناقص ہونے کی وجہ سے وہ کبھی اپنے نصب العین میں کامیاب نہ ہو سکی یہی وجہ ہے کہ ہر عظیم فنکار نے حسن کے متعلق اپنے تخیل میں خود اپنا ایک نصب العین قائم کیا نہ تصور، شبہ، ہم مصوری اور رنگ تراشی کا دیوتا کہہ سکتے ہیں، پتھر اور کنوئیں پر عمل پیل ہوتا ہے۔ اور اس طرح ان فنون کی تخلیق کا موجب بنتا ہے۔ اس تصور کی وقعت کا اندازہ عام طور سے ذہانت کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ لیکن حقیقتاً ایک فنکار اور اس کی تخلیق کی وقعت کا انحصار اس تصور پر ہے یہ تصور تخلیق کے ساتھ مل کر شبہ اور تصور میں جان ڈال دیتا ہے۔ اس کے خیال میں فطرت میں کوئی چیز بھی کامل نہیں۔ اس لئے ایک فنکار کا حسن تصور فطرت کی کسی شے میں بھی نہیں مل سکتا۔ فن کے مقابلے میں فطرت ادنیٰ حیثیت کی مالک ہے۔ ایک عظیم فنکار انسانوں کی تصویر ایسی نہیں بناتا جیسے کہ انسان حقیقتاً ہوتے ہیں بلکہ ایسی تصویر بناتا ہے جیسے کہ اس کے لحاظ سے انسان کو ہونا چاہئے۔ اور اس

طرح فن، فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے اور بنا بریں وہ اس سے زیادہ باوقوت ہے اور زیادہ اہمیت کا مالک بھی۔

اس زمانے کے اطالوی مفکرین میں ویچو (۱۶۶۸-۱۷۴۲) کا نام سرفہرست نظر آتا ہے اس میں تو کوئی شک نہیں کہ ویچو اپنے زمانے میں اپنے ملک کا سب سے بڑا مفکر تھا۔ لیکن جذبہ حب الوطنی کی وجہ سے اطالیوں نے ویچو پر بہت زیادہ توجہ مبذول کی ہے۔ اطالیہ کے مختلف مدارس فکر . . . ویچو کو اپنا رہبر قرار دیتے ہیں اور اس کی تشریح اپنے اپنے انداز سے کرتے ہیں۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ویچو کے خیالات کی تشریح مختلف انداز سے کی جاسکتی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا ذہن غیر مربوط تھا اور اس کے خیالات منتشر۔ وہ کسی ایک خاص مدرسہ فکر کا پیرو نہ تھا۔ ہمیں اس کے یہاں مختلف نظریات ملتے ہیں۔ بنا بریں ہر شخص اس میں سے اپنی مرضی کے مطابق کچھ نہ کچھ پاسی لیتا ہے۔ اور باقی چیزوں کی تشریح بھی اسی انداز سے کی جاسکتی ہے۔ ویچو کو صوفیوں کا مفکر ثابت کرنے میں کر دے کسی اور اطالوی سے کم نہیں۔ اگرچہ اسے ویچو کا ’اندھا پیرو‘ تو نہیں کہا جاسکتا لیکن ایک پرجوش عقیدت مند ضرور کہا جاسکتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف ’جمالیات‘ میں ویچو کو ایک طرف کانٹ ٹک سے بڑا مفکر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور دوسری طرف اسے فلسفہ جمال کا مؤسس قرار دیا ہے۔ اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ یہ باتیں مبالغہ سے خالی نہیں بہر حال جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے ویچو اپنے ملک میں اپنے زمانے کا سب سے بڑا مفکر تھا اور اس نے فلسفہ جمال

میں جن نظریات کو پیش کیا ہے وہ اس قابل ہیں کہ ان کا بطور خاص مطالعہ کیا جائے۔
 افلاطون کے بعد سے فنون لطیفہ کو انسان کی ادنیٰ صلاحیتوں سے اس طرح
 وابستہ سمجھا جاتا رہا کہ ارسطو، ہورس، لائیباخنس وغیرہ کی کوششیں بھی اس ضمن
 میں زیادہ بار آور ثابت نہ ہو سکیں۔ اور عوام کے دل میں فنون لطیفہ کبھی وہ وقعت
 حاصل نہ کر سکے جس کے کہ وہ حقیقتاً مستحق ہیں۔ جرمن مفکرین نے بھی ژولیدہ اور مینر
 تصورات میں فرق کر کے شاعری اور دیگر فنون کو ژولیدہ تصورات کا مرہون منت بتا
 کر زیادہ نیچے قابل قبول بنانے کی کوشش کی اور بس۔ علوم کے برابر نہیں پھر بھی
 درجہ حاصل نہ ہو سکا۔ ویچو کے سامنے بھی یہی مسئلہ تھا کہ شاعری، روح سے متعلق
 ہے یا جسم سے۔ اس کا تعلق انسان کی اعلیٰ صلاحیتوں سے ہے یا ادنیٰ سے۔ اس
 کی بنیادیں ذہانت ہد استوار ہیں یا صرف حواس پر۔ اور اگر یہ روح اور ذہن سے
 متعلق ہے تو مختلف علوم اور تاریخ سے اس کا کیا تعلق ہے۔؟

ویچو کے خیال میں شاعری، ذہانت سے پہلے اور حواس کے بعد رونما
 ہوتی ہے۔ انسان ابتدا میں بغیر جانے اور سمجھے ہوئے محسوس کرتا ہے اس
 کے بعد وہ ایک مشتعل روح کی دسراطت سے جانتا اور سمجھتا ہے۔ اور پھر سب سے
 آخر میں وہ ایک پرسکون ذہن کے ذریعے استدلال کرتا ہے۔ اس درمیانی عمل کو
 وہ تخیل کہتا ہے۔ یہ تخیل پہلو، ذہانت سے آزاد ہوتا ہے۔ ذہانت تخیل کو اعلیٰ
 اور اسفح نہیں بناتی بلکہ اس کی راہ میں رکاوٹ ثابت ہوتی ہے۔ مابعد الطبیعات
 اور شاعری قدرتی طور پر ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔ کیونکہ اول الذکر ذہن کو

طفلانہ خیالات سے آزاد کرتی ہے اور ثانی الذکر ذہن میں اس قسم کے خیالات کو بڑھاتی ہے۔ اول الذکر حواس کی تصدیقات کو ناقابل قبول سمجھتی ہے اور ثانی الذکر انہیں صحیح مانتی ہے۔ مابعد الطبیعیات، تخیل کو کمزور کرتی اور شاعری اسے قوت بخشی ہو شاعری اور تخیل میں عمل اور رد عمل کا تعلق ہے۔ شاعری کا انحصار تخیل پر ہے۔ اور وہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی۔ جب تک کہ اس میں تخیل پوری طرح کار فرما نہ ہو۔ مابعد الطبیعیات روح کو جسم سے دور رکھنے میں نخر محسوس کرتی ہے اور شاعری جسم کو روح بخشنے کی پوری کوشش کرتی ہے۔ ان تمام وجوہ کی بنا پر مابعد الطبیعیاتی افکار دقیق اور مجرد ہوتے ہیں اور شاعری کے تصورات واضح ہوتے ہیں کیونکہ وہ مادہ کی وساطت سے ظاہر ہوتے ہیں۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اول الذکر اس بات کی کوشاں ہے کہ باہم حضرات جذبات سے دامن بچاتے ہوئے حقیقت تک پہنچ جائیں اور ثانی الذکر کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ تمام انسان حواس میں اشتعال کی بنا پر ٹھیک طرح عمل پیرا ہوں، کیونکہ بغیر اشتعال کے ان کے لئے کسی قسم کا بھی عمل ناممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی زمانے اور کسی زبان میں بھی ایک ہی شخص زبردست مابعد الطبیعیاتی فکر اور ہومر کی طرح عظیم شاعر نہیں بن سکا۔ اس کے لحاظ سے تخیل اسی نسبت سے اعلیٰ اور ارفع ہوگا جس نسبت سے استدلالی قوت کم ہوگی۔ وہ اس بات کو تو مانتا ہے کہ افکار اور خیالات کو اشعار میں پیش کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے خیال میں اسے شاعری کہنا مناسب نہیں۔ بحر خیالات مفکرین پیش کرتے ہیں اور وہ کاپیہ قیوں کی شکل میں پیش کرتے جاتے ہیں۔ شاعران خیالات پر بذاتی طور پر غور و خوض کرتے ہیں اور انہیں شاعرانہ انداز سے پیش کرتے ہیں وہ شعرا جو خواتین کے حسن و جمال کو بحر طور پر بیان کرتے ہیں۔ حقیقتاً شاعری ہمیں کرتے۔ لہذا اس وقت وہ ایسے مفکر۔

ہوتے ہیں جو اپنے نظریات اور خیالات کو نشر کی بجائے اشعار اور محبت کے گیتوں میں پیش کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ شعرا ایک قسم کے خیالات پیش کرتے ہیں۔ اور مفکرین دوسرے قسم کے وہ مفکرین کو عالم انسانیت کا ذہن اور شاعروں کو اس کے حواس کہتا ہے۔ وہ شاعر اور مصور کو ایک دوسرے سے بہت قریب مانتا ہے ان جو کچھ اختلاف ہے وہ صرف رنگ اور الفاظ کا۔ ایک اپنے تخیل کو رنگ کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور دوسرا الفاظ کے ذریعے۔

دیوچونے ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی بھی کوشش کی ہے ۱۹۲۵ء میں نیپلز کے فلسفی دیوچونے کا رسالہ "علم جدید" شائع ہوا۔ یہ رسالہ فلسفہ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اسی رسالہ میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے برہمی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطہ نگاہ سے ہونی چاہیے کہ وہ ان جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی حالات کی تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں۔ ان فنون لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لئے لازم ہے کہ اس زمانے کے حالات کا مطالعہ کیا جائے۔ جس میں وہ تخلیق ہوئے ہیں۔

گر یونیا (۱۶۶-۱۷۸) تنقید اور جمالیات دونوں میں کچھ نئے خیالات لانے کا موجب بنا۔ اس زمانے تک ارسطو کے اصولوں کو تنقید میں بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ لیکن گر یونیا نے ارسطو کے تنقیدی اصول سے انحراف کر کے ڈیکارٹ کے اصولوں کو اپنایا اور اپنے نظریات کی بنیاد ڈیکارٹ کے اصولوں پر رکھی۔ اس

کے لحاظ سے عوام کے لئے کلی صداقت کے تاک پہنچنا آسان نہیں ہے کیونکہ وہ صرف حسی تصاویر کے ذریعے سوچتے ہیں اور ان کی عام طور پر بیجانی اور جذباتی زندگی ہوتی ہے جس میں کوئی ترتیب اور تنظیم نہیں ہوتی۔ شاعر کا فرض ہے کہ وہ ان بیجانات اور تصورات کو قانون خداوندی کی وساطت سے اس طرح منظم کرے کہ وہ ان کی زندگی میں باقاعدگی پیدا کر دیں اور اسے بہتر بنا سکیں۔ شاعر کا مقصد صرف خطا نگرینی اور مسحور کن تصورات ہی پیش کرنا نہیں ہے۔ بلکہ عوام کے ذہن کو صداقت اور عالمگیر قوانین سے روشناس بھی کرنا ہے۔ ان مقاصد کے حصول میں تخیل سب سے زیادہ معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ تخیل کے ذریعے شاعر ایک طرف عوام کی زندگی کو منظم کر سکتا ہے اور دوسری طرف اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بہتر طریقے سے بروئے کار لا سکتا ہے۔ وہ تخیل کی اہمیت کا کافی قائل ہے اور شاعر اور دوسرے فنکاروں کے لئے تخیل کو ایک لازمی صفت قرار دیتا ہے۔ فن کے اصولوں کی سخت پیروی ایک ننگ کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں آنے دیتی۔ فنکار کو فن کے اصولوں کے ساتھ ساتھ اپنے تخیل سے بھی کام لینا چاہیئے اور صرف اس طرح وہ فن اور اس کے تقاضوں کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔ بہر حال فنکار کا تخیل، اخلاقی اور ذہنی مقاصد کے تحت رہنا چاہیئے کیونکہ تخیل ایک ایسی صلاحیت ہے جو ان مقاصد کے تحت بہترین نتائج کی حامل ہو سکتی ہے لیکن اگر اسے آزاد چھوڑ دیا جائے تو اس سے نقصان کا بھی رجحان

میرا توری (۱۶۷۲ - ۱۷۵۰) کے لحاظ سے خیر اور صداقت دو ایسی
 اقدار ہیں جن کے حصول کے لئے ہماری ذہانت اور ذوق عمل دونوں ہمیشہ اور قدرتی
 طور پر متغنی رہتے ہیں۔ یہ دونوں زبردست خواہشیں اس وقت تک پایہ تکمیل تک
 نہیں پہنچ سکتیں جب تک کہ وہ نظارہ حسن سے محظوظ نہ ہوں اور اس کا مطلب
 دیدار خداوندی ہے۔ خدا میں خیر اور صداقت بدرجہ اتم موجود ہیں بلکہ خدا خود خیر اور
 صداقت ہے اور سب سے زیادہ حسین بھی وہی ہے میرا توری حفظ کو حسن کی بنیادی
 صفت قرار دیتا ہے۔ حسین اشیاء سے مراد وہ چیزیں ہیں جو اگر دیکھی، سنی یا سمجھی جائیں
 تو وہ ہم میں محبت اور اس قسم کے خوشگوار احساسات پیدا کر سکیں، جن کے ذریعے
 ہم محظوظ، خوش اور مسحور ہو سکیں۔ وہ شاعری کو تاریخ سے زیادہ باوقوت سمجھتا ہے اور اسے غلات
 کے برابر جگہ دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ باعث مسرت اور مفید ہوتی ہے کیونکہ
 یہ تاریخ اور خطابت دونوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ شاعری کا مقصد یا تو صداقت کو پیش کرنا ہے یا صرت
 نقل کرنا۔ جہان تک صداقت کو پیش کرنا کا تعلق ہے وہ اسے اس طرح بھی پیش کر سکتی ہے جیسی کہ ہے
 اور اس طرح بھی جیسی کہ اسے ہونا چاہیے۔ نقل کوئی صورت میں شاعری ہمیشہ موجب حفظ
 ہوتی ہے۔ یہ حفظ دو طریقوں سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ یا تو ان چیزوں اور صداقتوں
 سے حفظ حاصل کیا جاسکتا ہے جنہیں شاعری نقل کے ذریعے پیش کرتی ہے یا پھر
 نقل کا عمل بذات خود حفظ کا موجب ہو سکتا ہے۔ اول الذکر صورت میں اس کی وجہ
 یا تو ان چیزوں کی مذرت اور جدت ہوتی ہے یا پھر شاعر کا انداز جسے بہتر بنانے میں
 ذہانت اور تخیل کا زبردست ہاتھ ہوتا ہے۔ مگر یونیا کی طرح میرا توری بھی تخیل کو تخلیقی
 اور ذہنی صلاحیتوں کے ماتحت رکھنا چاہتا ہے اور وہ تدریج وسطے کے اہل تصوف

کے اس خیال سے متفق ہے کہ غیر مادی حسن تک رسائی صرف ذہن کے ذریعے ممکن ہے۔
 کوئی شروع میں فلسفہ محسوسیات کا حامی تھا اور اس بنا پر وہ شاعر کے لئے
 تصورات کو بہت منزوی خیال کرتا تھا اور شاعر کے لئے ہر چیز کو حسی تصاویر میں
 پیش کرنے کو لازمی قرار دیتا تھا۔ احساس کی طرح ذوق کو بھی وہ ناقابل تشریح سمجھتا
 تھا۔ اس کے لحاظ سے جس طرح بعض آدمی پیدائشی طور پر اندھے یا بھرے
 ہوتے ہیں، اسی طرح کچھ آدمی بد ذوق بلکہ کور ذوق بھی ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں اس کے
 نظریات میں کافی تبدیلی آگئی تھی۔ وہ کاسل ویترو، پاتریری اور گریوینا پر تنقید
 کرتے ہوئے لکھتا ہے ”اگر کاسل ویترو، جو اسطو کی بوطیقا، کا نہایت لطیف
 پیرائے میں ذکر کرتا ہے، دو تین ابواب میں لفظ نقل کی فلسفیانہ تشریح کر دیتا تو وہ
 شاعری کے متعلق بہت سے ان سوالات کا جواب دے دیتا جو خود اس نے اٹھائے
 تھے لیکن جن کا جواب اس نے نہیں دیا۔ . . . پاتریری لفظ نقل کی فلسفیانہ تشریح
 میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ اس نے شاعری کی تاریخ کے متعلق بہت سا مفید مواد
 جمع کیا لیکن ان تمام معلومات میں اخلاطون کا نظریہ گم ہو کر رہ گیا۔ حالانکہ ضرورت
 اس بات کی تھی کہ اس نقطہ پر سیر حاصل اور دوسرے موضوعات سے الگ بحث
 کرتا۔ اگر وہ ایسا کرتا تو یقیناً وہ بالکل مختلف نتائج پر پہنچتا۔ گریوینا نے اپنی تصنیف
 میں نظریہ نقل پر فلسفیانہ بحث ضرور کی ہے۔ لیکن اس کی توجہ اس نظریہ سے غنائیہ
 رزمیہ اور تمثیل کے اصول اخذ کرنے کی طرف اس حد تک مبذول رہی کہ وہ اپنے
 نظریہ کے کمزور پہلوؤں پر پوری طرح غور و خوض نہیں کر سکا۔“

اس کے لحاظ سے شاعری میں اگرچہ تمام علوم کی طرح صداقت موجود ہوتی ہے لیکن وہ ان صداقتوں کو گمان کی حیثیت سے پیش کرتی ہے۔ جب ہم کل سے جزو کی طرف آتے ہیں تو صداقت گمان میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ نقل کا مقصد صداقت کو پیش کرنا ہے لیکن شاعری میں صداقت کو کلی طور پر پیش نہیں کیا جاتا اور جب اسے جزوی طور پر پیش کیا جاتا ہے تو وہ گمان کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً اگر قوس قزح کو اشعار میں پیش کیا جائے تو نمون کے بتائے ہوئے بہت سے اصولوں کو فراموش کر دینا ہوگا۔ اور جن اصولوں کو پیش کیا جائے گا انہیں اصول کی حیثیت سے نہیں بلکہ اس انداز سے کہ گمان غالب معلوم ہوں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے نقل کے ساتھ ساتھ تمثیل کی بھی ضرورت ہے۔ شاعری میں جو الفاظ ہم پڑھتے ہیں ان کے حقیقی معنی ان کے ظاہر معنوں سے مختلف ہوتے ہیں ادبی ذوق کے متعلق وہ منظر از ہے کہ وہ انسان کی مختلف صلاحیتوں — یا دواشرت، تخیل اور ذہانت کی ہم آہنگی میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ان صلاحیتوں کا مشترک طور پر اس طرح عمل پیرا ہونا کہ ایک صلاحیت نہ دوسری صلاحیت سے بہت زیادہ کم پڑے اور نہ بہت پیچھے رہ جائے، ادبی ذوق کی صفت ہے۔ وہ اس ضمن میں بحسن کے نظریے پر تنقید کرتے کہتا ہے کہ ”صلاحیتوں کی تعداد کو اس قدر بڑھانے سے کیا فائدہ؟ روح ایک ہے، مدرسین نے صرف آسانی کے پیش نظر اسے تین صلاحیتوں میں تقسیم کر لیا تھا۔ جس تخیل اور ذہانت۔ اول الذکر صلاحیت ان چیزوں سے متعلق ہے جو حواس پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ تخیل ان اشیاء سے جن کا تعلق یادداشت سے ہے۔ بہر حال یہ دونوں صلاحیتیں صرف جزئیات سے بحث کرتی ہیں۔ صرف ذہن انداز

اور روح میں اتنی صلاحیت ہے کہ وہ جزئیات میں مقابلہ کر کے کلیات تک پہنچ سکے۔ ”حسن سے حظ حاصل کرنے کی صلاحیت کی پیش کرنے سے پہلے ہیچین کے لئے لازمی تھا کہ وہ وقوف کی ان تینوں صلاحیتوں کی حد بندی کرتا اور یہ ثابت کرتا کہ حسن سے حاصل کردہ حظ نہ جہ بالائینوں صلاحیتوں سے حاصل نہیں ہو سکتا اور خاص طور پر وہ ذہنی حظ سے محلف ہوتا ہے۔ کیونکہ الرہم باتا عدہ تجزیہ کریں تو ثابت ہو جاتا ہے کہ ہر قسم کا حظ ذہن ہی سے متعلق ہوتا ہے۔

سینزورٹی (۱۷۳۰-۱۸۰۸) نے ایک طرف اپنے زمانے کے بک گیتوں کا گہرا مطالعہ کیا اور دوسری طرف قدیم شاعری خصوصاً ہومر کا شاعری کے علاوہ اسے تنقید کے قدیم اور جدید نظریات پر بھی کافی عبور تھا۔ اس نے اپنی تحریروں میں تنقید اور جمالیات کے اکثر مسائل مثلاً شاعری کی ابتداء، المیہ سے حظ کا حاصل ہونا، حسن و جمال، اسلوب، فصاحت و بلاغت وغیرہ پر مفصل بحث کی۔ وہ اپنے جمالیاتی نظریات میں اپنے سم وطن و پچوسے کافی متاثر تھا۔ لاموتے پر بحث کرتے ہوئے اس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے اس پر و پچو کا اثر صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ وہ لکھتا ہے کہ ”وہ منطق کا ماہر تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ شاعری کی منطق، عام منطق سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ زبردست ذہانت کا مالک تھا، لیکن وہ صرف ذہانت کا قائل تھا اور مدبرانہ نثر اور شاعری کے زبردست فرق کو محسوس نہ کر سکتا تھا۔ اصل ہومر اپنی تمام لطیف خامیوں کے باوجود اس کے اصلاح شدہ، اعتدال پسند اور خوبیوں کے مالک ہومر سے زیادہ قابل ستائش ہے۔“ شاعری کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری ”ذہنی لطیف

سب سے جو فطرت کو ذہنی تصاویر، تخیل، جذبات اور ہم آہنگی کے ذریعہ بیان کرتی ہے اور اس کی خامیوں کو دور کر کے اسے بہتر اور مکمل طریقے سے پیش کرتی ہے۔ سینر یونی ایک کتاب تصنیف کرنا چاہتا تھا جس کے شروع میں وہ ہم یہ فرض کریں گے کہ ایک ایسا بھی زمانہ تھا کہ اس زمانے تک شاعری اور اس لافنی عالم وجود میں نہیں آئے تھے۔ اور پھر یہ بتانے کی کوشش کریں گے کہ کس طرح ایک عقلمند اور با ذوق انسان اس قسم کے فن تک پہنچ سکا تھا اور کن طریقوں سے اس نے اس فن میں کمال حاصل کر لیا تھا۔ اس طرح ہر شخص خود اپنی آنکھوں سے شاعری کی مٹھتے اور پھلتے پھولتے دیکھ سکے گا۔ اس طرح شاعری کے متعلق جو نظریہ ہم پیش کریں گے۔ اس کی تائید اس کے ذاتی احساسات بھی کر سکیں گے۔

اس صدی میں ہمیں اطالیہ میں پیدا اور بھی ایسی شخصیتیں ملتی ہیں جنہوں نے جمالیاتی مسائل پر بحث کی ہے۔ لیکن ان کے خیالات میں نہ کوئی ثبات ہے اور نہ ہی کچھ گہرائی اور گیرائی۔ بی نیلی (۱۷۱۸-۱۸۰۸) نے اپنی تصنیف میں شاعری کے دلوں کے چھ درجے قرار دے دیے ہیں رفعت، کشف، تیزی، قدرت اور حیرت، بوجان امدان صفات کو دوسروں میں منتقل کر دیا۔

مالپیکا (۱۷۲۸-۱۷۹۹) دیچو کے بعض نظریات کو اپنے زمانے کے فلسفہ محسوسیات کے مطابق ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ تاریخی طور پر فن کے دو دور ہیں، تخیلی ہیئت کا دور اور حسی حلقہ کا دور۔ ابتدا

میں فنون لطیفہ کا مقصد تخلیق حسن نہ تھا بلکہ ان کا اصل مقصد فطرت کی صحیح
 نقالی تھا۔ دلربائی سے زیادہ ان کے پیش نظر جذبہ اقبال تھا۔ قدیم ترین
 شاعری میں بلکہ غیر مستمدان اقوام کے لوگ گیتوں میں بھی بہت ہی گہرے فہم
 کا سونو گداز ملتا ہے۔ ان میں ہیجانات کو بالکل فطری انداز سے پیش کیا جاتا ہے
 یہاں تک کہ ان میں الفاظ کی آواز بھی ان اسماء اور افعال سے مشابہت
 رکھتی ہے جنہیں یہ الفاظ پیش کرتے ہیں۔ لیکن کمال کا زمانہ اس وقت آیا
 جب فطرت کی اصل نقل، حسن، ہم آہنگی اور ترتیب کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی۔
 جب ذوق نکھر گیا، جب سماج تمدن کے اعلیٰ معیار تک پہنچ گیا، لہ

باب

کانٹ اور شلر

کانٹ ۱۷۲۴ء - ۱۸۰۴ء انیسویں صدی میں کانٹ کے فلسفہ کو جو
 اقدار نصیب ہوا ہے وہ بے مثال ہے کسی عہد میں کوئی دہستان نکر عروج
 کے اس مقام تک نہیں پہنچا۔ قریباً ساٹھ سال تک خاموشی اور خلوت گزینی کی
 زندگی بسر کرنے کے بعد کونگسبرگ کے اس پراسرار سکاشٹ نے دنیا کو "جھوٹا
 کہنوب اعتقاد سے بیدار کر دیا" اس کے مشہور تصنیف "انتقاد عقل محض"
 شائع ہوئی اور اس دن سے نئے کراچ تک تمام فکری قیاس آرائیوں پر اسی کے
 انتقادی فلسفہ کی حکمرانی مسلم رہی ہے جس کے اثر میں نہ مانی تحریک شروع ہوئی تو
 عارضی طور پر شوہن مار کے فلسفہ کو عروج حاصل ہوا۔ فلسفہ میں ارتقاء کا نظریہ ہر چیز
 کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے گیا۔ اور جب انیسویں صدی ختم ہونے کو آئی نقطہ
 کی سرور انگیزیت شکنی مرجع نظر تھی۔ لیکن سچ پوچھئے تو یہ باتیں فرعی اور سطحی تھیں۔
 سطح کے نیچے کانٹ کی تحریک خاموشی سے رواں دواں تھی۔ اس تحریک کا دھارا
 گہ بھی ہوا گیا اور وسیع بھی، اس کی قوت میں ذرا بھی کمی واقع نہ ہوئی اور آج کانٹ
 کے بنیادی نظریات، ارتقاء یافتہ فلسفہ کے مسلمات میں داخل ہیں "لے شوہن مار کے

خیال میں "انتقاد" جرمن ادب میں اہم ترین تالیف ہے۔ دیورانت ریمپارڈ ہے
 ہیکل نے ہی لڈا کے متعلق جو کچھ کہا تھا، کانٹ پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔
 فلسفی بننا ہو تو کانٹ کا مطالعہ کیجئے۔

جمالیات پر کانٹ کا ایک تصنیف "جذبہ جمال و جمال پر خیالات"
 پیش کر چکا تھا۔ لیکن اس کی مشہور تصنیف "انتقاد قوت تصدیق" ۱۸۹۰ء میں
 شائع ہوئی۔ اس سے پہلے کانٹ بہت فزوق امتیازات قائم کر چکا تھا۔ اور
 یہ طریق عمل اس کے لئے نتائج اخذ کرنے کے واسطے ضروری تھا۔ ایک طرف
 مظاہر اور اعیان اشیاء میں فرق قائم کیا گیا تھا اور دوسری طرف ارادے کی
 خود مختاری اور فطرت کے جبر میں۔ لیکن اس تصنیف میں وہ ان تمام فرق کو دور
 کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کانٹ کے تینوں انتقادوں میں سے انتقاد تصدیق
 سب سے زیادہ دلچسپ بھی ہے اور مشکل بھی۔ یہ اپنے موضوع کے لحاظ سے باقی
 دو انتقادوں کے مقابلے میں وسیع بھی بہت ہے۔ اس میں تجربی تحقیق اور انہم
 کے ان اور بیانی اصولوں کے تعلق پر بحث ہوئی ہے جن کو اس نے پہلے انتقاد میں
 واضح کیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں عالم آزادی اور عالم فطرت کے درمیان کی خلج
 کو پائنے کی کوشش بھی ہوئی ہے۔ جس کو اس نے دوسرے انتقاد میں بیان کیا
 ہے پھر اس میں جمالیات اور اصول میکانیت و غایت کے متخالف دعووں کے
 تضاد کے اصول کی تشریح بھی ہوئی ہے۔ . . . جمالیات کے جدید نظریات
 سب کے سب ان تفریقات پر مبنی ہیں جن کو سب سے پہلے کانٹ نے واضح کیا
 . . . یہ تمام تصنیف ایک صوری نظام اور بحث موضوع کا عجیب و غریب

مجموعہ بن گئی ہے۔ خود کانٹ اپنی اس تصنیف کو اپنے تمام نظام فلسفہ کی کامیاب
تائید و حمایت سمجھتا تھا، اس وجہ سے کہ اس میں وہ مسائنی موضوعات متحد ہو جاتے
ہیں جن میں کہ وہ اس سے قبل کلی علیحدگی پیدا کر چکا تھا۔ کانٹ نے محسوس کر لیا تھا
کہ عقل نظری اور ارادہ عقل عملی کے درمیان ایک خلا سا رہ گیا ہے۔ دونوں میں آخری ربط
کیا ہے؟ کانٹ کو خیال ہوا کہ اگر اس خلیج پر ایک پل نہ تیار کر لیا گیا تو اس کا تمام فلسفہ
کمزور و ناقص رہ جائیگا۔ چنانچہ اس نے تنقید تصدیق میں ایک نئے سرے کا چیز پیدا
کی جو جمالی حس ہے اور عقل ارادہ کے درمیان کی کڑی ہے۔ یہ حس، عقل اور ارادہ دونوں
سے مختلف ہے اور ایک جداگانہ ہستی رکھتی ہے۔ جمالی حس، عقل اور ارادہ میں صرف
ایک بات مشترک ہے اور وہ یہ کہ تینوں کی بنیاد کلیتہً ذہنی ہے عقل حقیقت کی
تلاش کرتی ہے ارادہ خیر کی اور جمالی حس حسن کی۔ لیکن جس طرح حقیقت اور خیر ذہنی کی
خود ساختہ صورتیں ہیں اسی طرح حسن بھی ذہن ہی کی پیدا کی ہوئی صورت ہے۔ جمالی
حس سے باہر حسن کا کوئی وجود نہیں بلکہ "استعداد قوت تصدیق" کے مشروع میں کانٹ
جمالیات پر بحث کرتا ہے اور بعد میں میکانیت اور غایت پر۔ جہاں تک جمالیات
کا تعلق ہے اس کے متعلق میگنر و مٹرا نے ہے "جمالیات پر رجب پہلے کانٹ نے
چچی تلی بات کہی ہے۔ اسی طرح شیونگ کے خیال میں صرف وقت اس صداقت اور
تحقیق کو پوری طرح ظاہر کر سکے گا جس کی تخم ریزی کانٹ نے اپنی لافانی تصنیف
"استعداد قوت تصدیق" میں کی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف کچھ مفکرین ایسے بھی ہیں جو
کانٹ کے نظریات کی منفیت کے قائل ہیں اور نہ ہی جدت کے۔ وہ کانٹ کے

جمالیاتی اذکار کو بچسن، ایڈلسین، بام گارشن، ویچو، میورا توری وغیرہ کے نظریات کا صرف پر تو سمجھتے ہیں۔ کروچے لکھتا ہے ”ویچو کے بعد یورپ میں حقیقی نابغہ امانوئل ہانٹ تھا۔۔۔۔۔ کانٹ نے مسائل فلسفہ پر اس نقطہ سے بحث شروع کی جہاں ویچو نے انہیں چھوڑا تھا۔۔۔۔۔ یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں کہ اس نے پیشرو کے مقابلے میں ان مسائل کو کس حد تک آگے بڑھایا اور کس حد تک وہ اس کے معیار تک بھی نہیں پہنچ سکا ہم اپنے آپ کو صرف جمالیاتی مسائل کی بحث تک محدود رکھیں گے۔“ اس کے بعد کروچے رقمطراز ہے ”جمالیاتی مسائل پر ایک اجمالی نظر ڈالنے کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ جرمنی میں فکر کے آگے بڑھانے میں کانٹ کی اہمیت مسلم ہے اور وہ کتاب جس میں اس نے جمالیاتی مسائل کو پیش کیا ہے اس کی بہترین تصانیف میں سے ایک ہے۔ اندر اگرچہ جمالیات کی ان تاریخوں میں جو جرمن نقطہ نگاہ سے لکھی گئی ہیں اور جن میں سولہویں صدی سے اٹھارویں صدی تک یورپ میں فکر کے ارتقاء کو بہت حد تک نمونہ پیش کر دیا گیا ہے، کانٹ ایک ایسا مفکر معلوم ہوتا ہے جس نے جمالیاتی مسائل کو دنیا کی کیا یا نہیں کیا یا ان کے حل تک ہماری مدد نہ کی۔ لیکن ایک حیرت منجانب اور مکمل تاریخ میں جس کا مقصد حقائق پر ایک گہری نظر ڈالنا، اور ایک کتاب کی مقبولیت یا ایک ٹرم کی تاریخی اہمیت سے مرعوب ہونا نہ ہو، بلکہ خیالات اور نظریات کی حقیقی وقعت کا اندازہ لگانا ہو، کانٹ کے متعلق جو کچھ فیصلہ کیا جائے گا وہ بہت مختلف ہو گا۔ ویچو کی طرح وہ اپنے نظریات میں انتہا پسند تھا اور انہیں کی رہنمائی میں اس نے جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ

دیکھو سے اس بات میں زیادہ خوش نصیب تھا کہ اس کے پاس گذشتہ مباحث اور دلائل کا ایک زبردست مجموعہ موجود تھا اور اس نے ان سے کافی استفادہ کیا تھا، لیکن وہ دیکھو سے اس بات میں مختلف بھی تھا اور کم کامیاب بھی کہ وہ نہ ایک صحیح نظریہ تک پہنچ سکا اور نہ ہی وہ اپنے خیالات کو نظم و ترتیب کے ساتھ پیش کر سکا۔ اس کے بعد کروچے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس میدان میں کانٹ، متقدمین خاص طور پر والف، ایام کارٹن اور میٹر سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح کروچے کا معنوی شاگرد امی۔ ایلف، کیرٹ لکھتا ہے ”اگرچہ کچھ نکتہ چین یہ خیال کرتے ہیں کہ کانٹ نے ہیوم کی تعلیمات کو نیست نابود کرنے کے بجائے اسے صرف منظم و مربوط کر دیا تو اس خیال میں اُن سے زیادہ صداقت پوشیدہ ہے کہ کانٹ کے نظریہ حسن میں ترتیب کے سوا ہر چیز انگریز مفکرین کے یہاں سے اخذ کردہ ہے۔“ وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ ”کانٹ کی جمالیات میں نئے خیالات کا فقدان ہے۔“ وہ اپنی کتاب ”نظریہ حسن میں کانٹ پر بحث کرتے ہوئے حاشیے میں بار بار قاری کی توجہ اس طرف مبذول کراتا رہتا ہے کہ کانٹ نے یہ نظریہ کسی نہ کسی انگریز مفکر سے لیا ہے۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ کانٹ کے بعض جمالیاتی افکار اپنی ابتدائی شکل میں ہمیں متقدمین کے یہاں بھی ملتے ہیں مثلاً کانٹ جمالیاتی حلقے کے بے غرض ہونے پر بہت زور دیتا ہے۔ کانٹ سے پہلے شیفسبری، ہچکین اور لارڈ کیمز بھی اس خیال کو پیش کر چکے ہیں اس طرح کانٹ کا جمالیاتی تصدیق کو بلا واسطہ اور غیر مبنی

قرار دینا بھی کوئی نئی بات نہیں۔ کانٹ حسن کی دو تقسیم قرار دیتا ہے۔ حسن کی تقسیم بھی میں اکثر مفکرین کے یہاں ملتی ہے۔ کانٹ کا نظریہ جلال، برک اور ایڈلین کے نظریہ جلال سے کچھ حد تک مشابہ ہے۔ اور اس کا نظریہ کمال بام گارن وغیرہ سے لیکن سوال یہ نہیں ہے کہ کانٹ نے اپنے متقدمین سے کس قدر استفادہ کیا۔ متاخرین کا اپنے متقدمین سے استفادہ نہ کرنا ناممکن ہے۔ افلاطون، ارسطو، کانٹ، ہوبز، ہیگل، ہرمفر، دوسروں سے کچھ نہ کچھ حاصل کرتا ہے۔ بغیر اس استفادہ کے کسی قسم کی ترقی بھی ممکن نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کانٹ نے دوسروں سے جو کچھ حاصل کیا، کیا صرف اسی پر اکتفا کی۔ یا ان افکار کو آگے بھی بڑھایا۔ اس نے انہیں مربوط اور منظم کر کے ایک اعلیٰ نظام فکر کی شکل میں پیش کیا یا نہیں؟ کانٹ نے مختلف، متضاد اور متناقض نظریات کو اپنے نظام فکر میں اس طرح سمو یا کہ ان میں ایک تسلسل، ربط و نظم پیدا ہو گیا۔ علاوہ انہیں اس نے کچھ دہ نظریات بھی پیش کئے جو صرف اس کے اپنے تھے۔ جن حقیقتوں تک دوسروں کی نگاہ نہ پہنچ سکی تھی کانٹ نے ان کو پیش کیا۔ اور اس طرح پیش کیا کہ متاخرین ان نظریات پر غور و خوض کرنے پر مجبور ہو گئے۔ اتفاق اور اختلاف تو علمی دنیا میں ایک عام بلکہ ضروری چیز ہے۔ اصل چیز تو ان مسائل کو تیر بحث لانا ہے اور کانٹ نے اس سلسلے میں جو کچھ کیا اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

ذہنی عمل کو وقوف، احساس اور ذوق عمل میں تقسیم کرنے کی ابتدا کانٹ نے کی تھی۔ اس نے اپنی تینوں مشہور تصانیف ”انتقاد عقل محض“ ”انتقاد عملی عقل“ اور ”انتقاد قوت تصدیق“ میں ذہنی عمل کے ایک ایک پہلو سے بحث

کی ہے۔ مد اعتقاد تصدیق میں احساس کو موضوع بحث بنایا گیا ہے جو وقوف اور ذوق عمل کے درمیان ذہنی عمل کا ایک نہایت پہلو ہے جمال۔ جلال اور فن کا تعلق ذہنی عمل کے اسی پہلو سے ہے۔ اس کا تعلق نہ تو مجرد عقل سے ہے اور نہ لطافت نسکین سے۔ یہ نہ ادراک میں ہماری مدد کرتا ہے اور نہ ہی آگہی میں۔ بلکہ یہ عقل اور عمل کا تمام اتصال ہے۔ اور اس کا کام ادراک سے پیدا شدہ تاثر کو پیش کرنا ہے۔ اور یہ تاثر جمالیاتی تصدیق کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

کانٹ کے لحاظ سے جمالیاتی تصدیق اس تصدیق کو کہتے ہیں جس میں ہم کسی مظہر کو حسین یا عظیم الشان کہتے ہیں۔ لیکن آخر کسی شے کو حسین کہنے کی وجہ کیا ہے۔ اس بات کا فیصلہ کرنے کے لئے کہ کوئی چیز حسین ہے یا نہیں، ہم اپنی فہم کے ذریعے شے مدد کی طرف رجوع نہیں کرتے بلکہ اس کے تصور کو تخیل کے ذریعہ جس میں فہم بھی غالباً معاون و مددگار ہوتی ہے، موضوع اور اس کے حظ اور الم کے جذبات سے مختص کرتے ہیں۔ اس لئے ذوق کی تصدیق، وقوفی تصدیق نہیں ہے۔ بنا بریں وہ منطقی تصدیق نہیں ہوتی بلکہ جمالیاتی تصدیق ہوتی ہے۔ جمالیاتی تصدیق میں کچھ ایسی خصوصیات ہوتی ہیں جو اسے دوسری تصدیقات سے میسر کرتی ہیں۔ اس کا انحصار محض کے حقیقی وجود پر نہیں ہوتا بلکہ ہمارے ادراک، تصور یا تخیل پر ہوتا ہے، اس لئے یہ موضوعی ہوتی ہے۔ لیکن موضوعی ہوتے ہوئے بھی یہ کلی ہوتی ہے۔ حسن آزاد کی نسبت ہم جو تصدیق قائم کرتے ہیں وہ نفسی اور ذاتی ہوتی ہے کیونکہ وہ ہمارے تصور سے متاثر ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس سے

یہ لازم نہیں آتا کہ وہ کلی یا عمومی صحت و صداقت سے محروم ہے۔ کیونکہ یہ تاثر ایک ایسی چیز سے متعین ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے یعنی قوائے وقوف۔ ادراک حسی اور ملکہ فہم کی باہم موافقت۔ جمالیاتی تصدیقات یا تصدیق سے ذوق قابل ثبوت نہیں ہوتیں وہ ادراک بلا واسطہ کی موجودگی میں پیدا ہوتی ہیں ان کی عمومی صداقت مثالی ہوتی ہے یعنی وہ عام قواعد کے ذریعے سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ مثالوں کے ذریعے سے۔ اسی لئے جمالیاتی تنقید ایک فن ہے اور سائنس یا علم نہیں۔

جمالیاتی حظ بے عرضانہ اور آزاد ہوتا ہے اور وقوف کا آزادانہ حمل اس کا ماحد تو ہے۔ جمالیاتی تصدیق کسی خارجی تصور سے متعین نہیں کی جاتی۔ جمالیاتی تصدیق آزاد ہونے کے ساتھ ساتھ بے عرض بھی ہوتی ہے۔ حسین شے اور ہمارے مقاصد میں اگر کوئی تعلق ہے تو اس شے کے حسن پر اس تعلق کا کوئی اثر نہیں پڑتا بلکہ جمالیاتی تصدیق کسی قسم کے قوانین سے متعین نہیں کی جاسکتی۔ یہ ہمیشہ انفرادی اور بلا واسطہ ہوتی ہے۔ اور حسن کا بلا واسطہ احساس، ذوق کے قواعد یا قوانین سے کہیں زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جمالیاتی تصدیق اگرچہ آزاد ہوتی ہے لیکن جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے یہ کلی صداقت کی مدعی بھی ہوتی ہے ہم کائنات کے اس نظریہ کو ان الفاظ میں بھی پیش کر سکتے ہیں کہ فن بامعنی ہوتا ہے لیکن اس کے کوئی خاص معنی نہیں ہوتے۔ یہ غیر مقصدی مقصد کا حامل ہوتا ہے۔ اس معنوں کو نہ تو علمی تصدیق کی طرح میں قبول کیا جاسکتا ہے اور نہ اس کو اس کی صورت سے بھر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بلوصف

اس کے فن بامعنی ہوتا ہے۔ اب رہا یہ واقعہ کہ جمالیاتی تصدیق آرٹ بھی ہوتی ہو اور فنی صحت کی مدعی بھی ہے تو اس کی توجیہ کا نٹ اس طرح کرتا ہے کہ حسین شے وہ ہوتی ہے کہ جس پر غور نہ کر کرنے سے عقل کے دروازہ یعنی تخیل اور فہم اپنی مناسب نسبت میں مشیج ہو جاتے ہیں اور ان میں جان پڑ جاتی ہے ہر علم کو تخیل اور فہم کی ضرورت ہوتی ہے۔ مقدم المذکر تو گویا اشیاء کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات دریافت کرنے کی توجیہ ہے اور موزر الذکر تصورات کے ذریعے تخیل میں وحدت پیدا کرتا ہے اور اس کے لئے قواعد مہیا کرتا ہے۔ سائنس میں تخیل فہم کے ماتحت ہوتا ہے کیونکہ سائنس قطعیت اور صحت کو مد نظر رکھتی ہے۔ فن میں تخیل آزاد ہوتا ہے لیکن باوجود اس کے فن اشیاء کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات کو دریافت کرنے کے ہم معنی نہیں۔ اس میں بھی ایک مخصوص وحدت ہوتی ہے۔ یہ تنوع، وحدت کی مناسب ترین نسبت کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس حقیقت پر انفرادی کے طبع مختلفہ کا کوئی اثر نہیں پڑتا اسی وجہ سے جمالیاتی تصدیق کلی صحت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔

کانٹ نے حسن کی چار حدیں متعین کی ہیں اور اس طرح گویا حسن کی ایک توہین پیش کی ہے۔ ان چار حدوں میں سے دو پہلی ہیں اور دو ایجابی۔ پہلی حد میں سے پہلی حد یہ ہے کہ اس چیز کو حسین کہتے ہیں جو بغیر کسی عرض و غایت ہم کو مسرور اور محفوظ کر سکے۔ یہ لذیذوں اور افادیوں کے نظریہ حسن کی تردید ہے۔ (۲) دوسری حد یہ ہے جو بغیر کسی خاص تصور کے ہم کو مسرور کر سکے۔ یہ عقلیت کے حایوں کا جواب تھا۔ اس طرح کانٹ نے ایک مادرانی عالم کا وجود تسلیم کیا جو ایک روحانی عالم ہے

اور جو جسمانی لذات مادی نفع و ضرر اور عقلی تصورات کے حدود سے بالاتر ہے۔ حسن کی دو ایجابی حدیں یہ ہیں۔ (۱) وہ چیز حسین ہے جو بظاہر ایک انتہا کا پتہ دے، لیکن دراصل کہیں کوئی انتہا یا فایت نہ ہو۔ (۲) وہ چیز حسین ہے جو انبساط کلی کا سبب ہو سکے۔

کانٹ صفاتی اعتبار سے حسن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے آزاد اور متوسل۔ آزاد حسن مقصد یا افادیت پر مبنی نہیں ہوتا۔ اس کا انحصار صرف ہیئت پر ہوتا ہے قدرتی مناظر، پھول، بیل بوٹے، خالص راگ، آزاد حسن کی مثالیں ہیں۔ اس قسم کے حسن میں ہم ہیئت سے بلا واسطہ ملاحظہ ہوتے ہیں ایک گلاب کے پھول سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمارے واسطے باہر نباتات ہونا ضروری نہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ اس کے خیال میں ایک پھول کے مختلف حصوں کے متعلق علمی معلومات اودان کی افادیت اس کے حسن سے آزادانہ اور بلا واسطہ ملاحظہ ہونے میں سد راہ ثابت ہو سکتی ہیں ایک سائنسدان ایک پھول کا ادراک غیر مقصدی مقصد کے تحت نہیں کرتا بلکہ اس کے پیش نظر ایک خاص مقصد ہوتا ہے اور اس کا ادراک اس مقصد ہی سے متعین ہوتا ہے۔ وہ اس کے حسن سے آندانہ اور بلا واسطہ طور پر ملاحظہ نہیں ہو سکتا۔ بلکہ اگر وہ اس سے ملاحظہ ہوتا بھی ہے تو اس مقصد کے توسل سے۔ مکانات، محلات، عبادت خانوں میں متوسل حسن پایا جاتا ہے۔ متوسل حسن میں ہیئت کے خالص حسن کے ساتھ ساتھ مقصد بھی ہمارے پیش نظر ہوتا ہے اور یہ دونوں صفات مل کر جمالیاتی تجربہ کا موجب ہوتی ہیں۔ متوسل حسن، آزاد حسن کی طرح خالص تو نہیں ہوتا لیکن اس کی افادیت اور مقصدیت کی بنا پر اس کی وقعت سے انکار بھی نہیں کیا

جاسکتا۔ اور اگر یہ مقصد اخلاقی ہو تو اس کی وقعت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ انسانی صورت کا حسن، متوسل حسن ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کے لئے انسان کا تصور مقدم ہوتا ہے۔ ایک انسان کے انسان نظر آنے کی وجہ ایک تو جسمانی طور پر اس کا دوسرے انسانوں سے مشابہ ہونا ہے لیکن اس کے انسان ہونے کی اصل وجہ یہ ہے کہ وہ انسانی ذرائع مثلاً خدمت خلق، امن کے لئے کوشش، خیر کے لئے جدوجہد بدرجہ اتم پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اس طرح متوسل حسن اپنی اعلیٰ ترین صورت میں اخلاقی اقدار کا حامل ہوتا ہے۔

ان معروضات سے بھی جن میں جلال کی صفت پائی جائے ہمیں حظ کا ایک بے غرضانہ تاثر حاصل ہوتا ہے۔ لیکن یہاں یہ عمل کچھ پیچیدہ ہوتا ہے۔ عظیم الشان ناقابل پیمائش، وسعت یا قوت میں لامحدود مظاہر سے ہمارا ملکہ ادراک مغلوب ہو جاتا اور ہمارا وقار دب جاتا ہے۔ اس تاثر کی بنا پر ہم محدود و محسوس کو ترک کرنے کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ اور ہم اپنے اند ایک ایسی قوت محسوس کرتے ہیں جو کسی قسم کی حدود کی پابند نہیں، ہم لامحدود تصورات قائم کر سکتے اور غیر مشروط و مطلقاتی قانون وضع کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ مزید برآں ایک عارضی رکاوٹ کے بعد، فطرت کی عظیم الشان قوتوں کے مدبر و ہمارے اند ایک اعلیٰ قسم کا ادھائے ذات پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ خیال ٹھیک نہیں ہے کہ حقیقی جلال خارجی مظاہر میں پایا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ مظاہر ہمارے اندونی جلال کو بیدار کرنے کا ایک موقع مہیا کرتے ہیں۔ یہاں بھی کلی صداقت کی تصدیقات قائم ہو سکتی ہیں۔ کیونکہ جلال کے متعلق جو تصدیقات ہیں وہ بھی ایک ایسے تاثر پر مبنی ہیں جو ہر ترقی یافتہ انسان

میں پیدا ہو سکتا ہے۔ حسین مظاہر کی طرح عظیم مظاہر میں بھی فطرت خود اپنے تقنین پر عمل کرتے ہوئے ہمارے اندہ ایک ایسے حظ کا احساس پیدا کر دیتی ہے جو ہر قسم کی خود غرضی سے پاک ہوتا ہے۔ یہ امر معنی خیز ہے خصوصاً اس لحاظ سے کہ جمالیاتی تاثر اپنی بے غرضی کی وجہ سے اخلاقی تاثر سے مشابہ ہوتا ہے۔ فنی طور پر جو چیز تخلیق کی جاتی ہے وہ عام طور پر اچھی تسلیم کی جاتی ہے۔ اور نونے کا کام سے ملتی ہے نہ کانٹ شروع میں حسین اور جلیل میں کسی ترکیبی ربط کاتائل نہیں تھا۔ لیکن اپنے آخری مباحث میں اس نے حسن کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس کے پیش نظریہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کے لحاظ سے حسن اور جلال میں ایک ربط موجود ہے۔ لہذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ جلال کو حسن کی ایک نوع سمجھتا ہے۔ بلکہ یہ دونوں ہی جمالیاتی تصدیق کی انواع ہیں۔ لیکن اس کے نزدیک صرف حسن محاکمہ ذوق سے تعلق رکھتا ہے اور جلال کی بنیاد ذہانت کے جذبہ پر استوار ہے۔ یہ دونوں اس امر میں متفق ہیں کہ ان کے احساسات موضوعی کلی اور جزوی طور پر عقلی ہوتے ہیں، اور یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہر ایک جمالیاتی تصدیق میں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ان کا تعلق اپنے موضوعات سے ہے یہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ جن کا دار و مدار ہیئت و صورت پر ہوتا ہے لیکن جلال صورت اور نا صورت دونوں پر مبنی ہو سکتا ہے مگر الذکر اصطلاح سے اس کی مراد فقہان صورت سے بھی ہے اور بد صورتی سے بھی۔ اور یہ ہمیشہ ہماری قوت محکمہ عزائم کے تاحیہ اس طرح متوافق اور ہم آہنگ ہونے کے بجائے اس سے متناسب

ہوتا ہے۔ اس بنا پر جلال، حسن سے زیادہ موضوعی ہوتا ہے۔

کانٹ کے لحاظ سے ماریت فن کا تفہم اخلاقی نظر سے لے لئے بہت اہم ہے کیونکہ جمالیاتی تصدیق بے غرض ہوتی ہے۔ احساس سے ثابت ہوتا ہے کہ جمالیاتی حظ جو ہر شخص سے بے نیاز ہے جمالیاتی حظ میں ہم محض اپنے رجحانات ہی سے متعین نہیں ہوتے کیونکہ تمام انسانی فعلیتوں میں سے فن ہی آنا اور نکون ہے۔ فن کا تعلق اس لئے نہیں ہوتا کہ اس سے ہماری انفرادی خواہشات یا ہمارے مقاصد پر سے ہوتے ہیں۔ ہم میں ایک ایسی چیز مستند ہوتی ہے۔ جو کل وجودی ہے اس طرح فن اس عقیدے کے منافی ہے جس کو کانٹ نے 'انتقاد عملی عقل' میں اختیار کیا ہے یعنی یہ کہ ہم اپنی ظاہری فطرت کے غلام ہوئے بغیر اپنی سرست کا بچھا نہیں کر سکتے۔ یہ ایک بے غرض تعلق ہے اور خیر میں بے غرض سرست کا امکان ہے شاید عادل اسی طرح عظیم مظاہر کی قدر دانی میں ہماری کمزوری اور قدرت کی وسعت اور زبردست طاقت کا تقابل ہم میں ایک اذعان کا باعث ہوتا ہے جس کے ساتھ اخلاقی قانون کی اور زیادہ زبردست طاقت کی سرست شامل ہوتی ہے۔ اس طرح فن اخلاق کی علامت بن سکتا ہے۔ غرض ہم دیکھتے ہیں کہ 'انتقاد قوت تصدیق'، 'انتقاد عملی عقل' کی تعلیمات کی سختی کو بہت کچھ نرم کر دیتا ہے۔

گوستے (۱۷۹۱-۱۸۳۲) کے زمانے میں جرمنی میں روحانی تحریک شروع ہو کر کافی مقبول ہو چکی تھی اور فرانس اور انگلستان بھی اس تحریک سے کافی متاثر ہوئے تھے۔ گوستے نے بھی اپنے ابتدائی ایام میں اس تحریک سے اثر قبول کیا

فائوسٹ کا پہلا حصہ شائع ہونے تک وہ اس تحریک کے زیر اثر نظر آتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے ہی سے اس کا رجحان کلاسیکیت کی طرف ہو چکا تھا۔ اور رفتہ رفتہ وہ رومانیت کا مخالف اور کلاسیکیت کا زبردست حامی بن گیا۔ ادب کے علاوہ وہ مصوری اور سنگتراشی میں بالخصوص رومانی نظریات کا مخالف تھا۔ یہیں کلاسیک کو صحت مند اور رومانی کو مریض کہتا ہوں۔۔۔۔۔

موجودہ تخلیقات کی زبردست اکثریت رومانی ہے، اس وجہ سے نہیں کہ یہ تخلیقات نئی ہیں بلکہ اس بنا پر کہ وہ ناقص، مستقیم اور مریضانہ ہیں۔ اس کے برخلاف قدیم تخلیقات کلاسیک ہیں، اس وجہ سے نہیں کہ وہ قدیم ہیں بلکہ اس بنا پر کہ وہ زبردست، تازہ، باعث مسرت اور صحت مند ہیں۔ اگر ہم کلاسیک اور رومان کو ان صفات کی بنا پر ایک دوسرے سے میسر کریں تو ہم اپنی راہ کو آسانی سے دیکھ سکیں گے۔“

گوٹے ایک فنکار بھی ہے اور فن کا نقاد بھی۔ وہ تخلیق اور تنقید دونوں کا مرد میدان تھا۔ اور دونوں میں اس نے گراں بہا اہل فن کے بہر حال میں کوئی شک نہیں کہ بحیثیت فنکار وہ جس رتبہ کا مالک ہے، بحیثیت نقاد اور نقاد وہ اس درجہ تک نہیں پہنچتا۔ ہم اس کے جمالیاتی افکار اور تنقیدی خیالات نہ صرف اس کی تنقیدی تحریروں سے حاصل کرتے ہیں بلکہ اس کی تخلیقات سے بھی اخذ کرتے ہیں

یونانیوں سے لے کر گوٹے تک ہمیں جمالیات میں فن اور فلسفہ کے

تعلق کے متعلق عام طور پر دو نقطہ ہائے نظر ملتے ہیں اول فن کو فلسفہ کے تحت قرار دینا دوم فن کو فلسفہ سے بالکل آزاد کر دینا، گوٹے سے ماقبل زمانے میں فن اور فلسفہ کی یہ آویزش اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی لیکن گوٹے کے یہاں ان دونوں کی یہ تغزلی مہتم ہو جاتی ہے اور اس کی تخلیقات میں یہ دونوں ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ ان میں کوئی تفریق باقی نہیں رہتی اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کی بعض تحریروں میں یہیں فلسفہ کے خلاف کچھ باتیں مل جاتی ہیں لیکن وہ صرف اس فلسفہ کے خلاف ہے جو انسان کو جدوجہد سے دھڑکنے، فطرت سے کوئی واسطہ نہ رکھنے اور اپنی دنیا آپ بسانے کی تلقین کرتا ہے۔ علاوہ ازیں بعض مرتبہ شاعری کے خلاف بھی بہت کچھ کہ جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کے یہاں ان دونوں میں کوئی فرق نہیں۔ وہ دونوں اور تخلیقی صلاحیتوں میں فرق کرنے کا قائل نہیں اس کے یہاں خرد اور تخیل ایک دوسرے سے اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ ان میں تفریق کرنا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے اور اسی میں اس کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے۔

حسن کے متعلق گوٹے کی تحریروں میں سے مختلف اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں، جن سے اس کا نظریہ حسن واضح ہو سکتا ہے۔ میرا یہ خیال نہیں ہے کہ فطرت اپنی تمام تخلیقات میں حسین ہے۔ ایک تخلیق اس وقت خوبصورت ہوتی ہے جب وہ اپنی ترقی کی انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔" ادیشر نے مجھے سکھایا ہے کہ حسن کا نصب العین سادگی اور سکون ہے، "و صحیح اور حقیقی نصب العین حقیقت کی روح تک پہنچنا ہے۔ لیکن فنکار نہ صرف فن سے عظیم تر ہوتا ہے بلکہ اپنے فن پارے سے بھی، "عظیم ترین فنکار عامیاء چیز کو شرافت کا رنگ دینے کے سلسلے میں مجھے

بے باک ہوتے ہیں اور ہر فنکار بنیادی طور پر دلیر اور بے باک ہوتا ہے۔ حسن
 نہ نور ہے نہ ظلمت یہ تو ایک جھٹ پٹا سا ہے۔ حق و باطل کے درمیان ایک راستہ
 حسن ناقابل تشریح ہے۔ یہ تو منڈلانے، تیرنے اور چپکنے والا ایک ایسا سایہ ہے۔
 جس کی پرچھائیں تک تعریف کے دامن سے بچ نکلتی ہے۔ گوٹے حسن کے فکری
 یا عملی تجربے کا قائل نہیں اس کے لحاظ سے حسن کا تجزیہ کرنا اسے برباد اور ختم
 کر دینا ہے۔ مینڈل ندن اور بعض دوسروں نے حسن کو تیسری کی طرح پکڑ کر اس
 کا مطالعہ کرنا چاہا اور وہ اس ضمن میں بالکل اسی طرح کامیاب ہوئے جیسے کہ وہ
 تیسری کے سلسلے میں کامیاب ہو سکتے تھے۔ محصورم جانور کی کپکپاتا ہے اور آزاد ہونے
 کی کوشش کرتا ہے اور اس جدوجہد میں اس کے چمکدار رنگ غائب ہو جاتے ہیں
 یا اگر تم اسے اس طرح پکڑے رکھتے ہو کہ اس کے رنگ خراب نہ ہوں تو پھر بھی
 تمہارے ہاتھ میں ایک خوبصورت جانور کی بجائے ایک سخت اور بدنمانعش باقی رہ
 جاتی ہے لیکن ایک نقش کو زندگی کی ضرورت کیونکہ زندگی ہی حسین شے کو حسین بنانے
 کی ذمہ دار ہے۔ ”حسن قدرت کے محنتی قوانین کا اظہار ہے جو اس اظہار کے نہ ہونے
 کی صورت میں ہم سے ہمیشہ پنہاں رہتا۔“

شکر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) گوٹے ایک عظیم فنکار تھا اور شکر ایک زبردست مفکر
 گوٹے کی فلسفیانہ تحریروں میں وہ ربط و تسلسل نہیں ہے جو شکر کی تحریروں کا خاصہ
 ہے اس کا اصل میدان تخلیق تھا۔ اس کے برخلاف شکر کی تصنیفات میں وہ تمام
 خصوصیات موجود ہیں جو ایک مفکر کے یہاں موجود ہونی چاہئیں اس کی تصنیفات فلسفہ
 میں ایک خاص اہمیت کی مالک ہیں اور جہاں تک جمالیات میں اس کے اثر کا تعلق

ہے اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ جرمنی کے انیسویں صدی کے عظیم مفکر اس سے کافی متاثر تھے وہ خود کانٹ اور گوٹھے کے علاوہ جن مفکرین سے متاثر تھا۔ ان میں ہرڈر، سوبائیٹنگ، لائبنز اور ارسطو قابل ذکر ہیں۔

کانٹ نے حسن کا موضوعی نظریہ پیش کیا تھا۔ شلر نے کانٹ کے موضوعی نظریہ اور داخلی تصویریت سے اختلاف کیا اور اس کے برخلاف حسن کو ایک ایسا نظریہ پیش کیا جسے بہت حد تک حسن کا معروضی نظریہ کہا جاسکتا ہے اس کے لحاظ سے حسن محض ذہن کی پیداوار نہیں ہے بلکہ نظام قدرت میں موجود ہے۔ وہ اپنے نظریہ کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے "حسن اس لئے بلاشبہ ہمارے لئے معروضی یا خارجی شے ہے۔ کیونکہ غور و فکر جس کے تحت ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے، اس کی ایک ضروری شرط ہے۔ لیکن یہ بیک وقت ہمارے موضوع یا نفس کی حالت بھی ہے کیونکہ احساس ایسی ضروری شرط ہے جس کے تحت ہی ہم اس کا مشاہدہ کر سکتے ہیں اور اس لحاظ سے ایک صورت بھی ہے کہ ہم اسے فکر میں لائے ہیں یہ زندگی ہے کیونکہ ہم اسے محسوس کرتے ہیں۔ غرض یہ بیک وقت ہماری حالت بھی ہے اور فعل بھی۔ اور محض اس وجہ سے کہ یہ (یعنی حسن) بیک وقت دونوں میں سے ہر ایک ہے (یعنی حالت بھی ہے اور فعل بھی) اس بات کا کامیاب ثبوت ہے کہ انفعالییت کسی طرح بھی نہ تو فعلیت کہ اور نہ سادہ صورت۔ صورت۔ مجردیت اور لامتناہیت ہی کو خارج کر سکتی ہے۔ لہذا انسان کی حیاتیاتی غلامی کسی طرح بھواس کی اخلاقی آزادی کو تباہ نہیں کر سکتی۔۔۔۔۔ ہمیں اس لئے حیاتیاتی غلامی سے اخلاقی آزادی تک جانے کے راستے کو معلوم کرنے کے لئے تذبذب کے عالم میں نہیں رہنا چاہیئے

کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ حسن میں ایسی صورت ضرور پائی جاتی ہے جس میں اخلاقی آزادی یقیناً اس قابل ہوتی ہے کہ وہ حیاتی غلامی کے ساتھ مل جل کر رہ سکے۔ لہذا اپنے آپ کو روح ثابت کرنے کے لئے انسان مادے کو ترک کر دینے پر مجبور نہیں ہے۔ اب دیکھئے! اگر انسان حیاتی ہوتے ہوئے بھی آزاد ہو سکتا ہے جیسا کہ واقعیت حسن ہمیں سبق دیتی ہے اور اگر آزادی کوئی مطلق اور مابعد الحسیاتی شے ہے جیسا کہ اس کے تصور سے ظاہر ہوتا ہے، تب یہ سوال پیدا نہیں ہوتا کہ حیات کے حدود عبور کر کے بھر دیت تک پہنچنے میں، یا اپنے خیال و ارادہ میں اپنے آپ کو حیات کا مخالف بنانے میں وہ کس طرح کامیاب ہو سکتا ہے؟ کیونکہ حسن میں تو یہ بات پہلے ہی سے پایہ تکمیل کو پہنچ جاتی ہے، غرض اب سوال یہ نہیں ہے کہ انسان حسن سے صداقت تک کیسے پہنچتا ہے، کیونکہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ صداقت حسن کا خاصہ ہونے کے باعث اس میں پہلے ہی سے موجود ہوتی ہے۔ بلکہ سوال یہ ہے کہ وہ کس طرح عام حقیقت سے جمالیاتی حقیقت تک اور زندگی کے معمولی احساسات سے حسن کے احساسات تک خود اپنا راستہ بنا لیتا ہے؟ " لہ

حسن موضوعی بھی ہے (کانٹ) اور معروضی بھی (شکل) اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کس خاص طریقے سے اپنے آپ کو انسانی اور اک اور فعلیت میں ظاہر کرتا ہے۔ شکل اپنے نظریات کے ذریعے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے اول نظریہ کھیل اور دوم نظریہ جمالیاتی مشابہت۔ اپنے اور بہت سے نظریات کی طرح شکل اپنے نظریہ کھیل میں بھی کانٹ سے متاثر ہے۔ کانٹ نے کہا تھا کہ "دن کو بچتے

کے مقابلے میں کھیل خیال کیا جاسکتا ہے۔ شکر کے لحاظ سے انسان میں دو جذبات کار فرما ہیں، حیاتی جذبہ اور صوری جذبہ۔ حیاتی جذبہ جو ہماری فطرت سے پیدا ہوتا ہے، خواج سے ارتسابات حاصل کرتا اور ہمیشہ تغیر کا متغی ہوتا ہے۔ صوری جذبہ نفس یا خودی کی فعلیت سے پیدا ہو کر باطن میں عمل کرتا ہے۔ اور طمانیت و سکون کا تلاشی رہتا ہے۔ یہ دونوں جذبے ایک دوسرے کے مد مقابل ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے برعکس عمل کرتے ہیں۔ لیکن جب وہ ہم آہنگ ہو کر کام کرتے ہیں تو اس سے ایک نیا جذبہ ہوتا ہے جسے شکر نے کھیل کا جذبہ کا نام دیا ہے۔ حیاتی جذبے کا مقصد زندگی ہے، صوری جذبے کا مقصد شکل اور کھیل کے جذبے کا مقصد زندہ شکل ہے جو اپنے وسیع ترین مفہوم میں حسن ہے۔

جہاں تک اس کے نظریۂ جمالیاتی مشابہت کا تعلق ہے، اس میں مجاہد کانت سے کافی متاثر ہے کانت کا قول ہے کہ انسان اسی نسبت سے تہذیب یافتہ ہوگا جس نسبت سے اس نے جمالیاتی مشابہت کی قدر شناسی سیکھی ہو۔ شکر حقیقت اور تشبہ کے فرق کو بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حقیقت اشیاء کا کام ہے اور تشبہ انسان کا۔ شکر کے لحاظ سے جمالیاتی تشبہ حقیقت سے بعید ہونے کے باوجود نظر فریب نہیں ہے بلکہ سچا، ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنے آپ کو محض تشبہ کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تشبہ آزاد بھی ہے اور ان صفات کی بنا پر جمالیاتی تشبہ نظر فریبی سے فریب ہے۔

شکر کے لحاظ سے جمالیاتی قدر فن کی ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ فنون لطیفہ اپنے حسین

اسلوب کی بدولت قدرت پر فتح پالیتے ہیں اور مادہ کو لطیف کر دیتے ہیں فنون لطیفہ کی امتیازی شاہد لامتناہیت ہے۔ درہم کو عالم محسوسات کی نہنجیریں سے آزاد کر دیتے ہیں اور ہر قسم کے عقلی یا اخلاقی فرض کے احساس سے سبکدوش کر دیتے ہیں جہاں فنون لطیفہ نے اخلاقی درس و تدریس کو اپنا مخرج بنایا، وہیں ان میں بدعتی اور بھداین آجاتا ہے اور پھر ان میں کوئی جمالیاتی خصوصیت باقی نہیں رہتی بشر کے خیال میں انسان اور خارجی دنیا کے درمیان چار قسم کے تعلقات ہیں (۱) مادی یا جسمانی (۲) منطقی یا علمی۔ (۳) عقلی یا اخلاقی اور (۴) وجدانی یا جمالی۔ ان میں جمالی تعلق تمام دوسرے قسم کے تعلقات سے برتر اور ان پر حاوی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ایک چیز ہماری جسمانی، عقلی یا اخلاقی بہبود کا سبب نہیں ہوتی مگر ہم کو کھلی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کا تعلق ہماری جمالی حس سے ہوتا ہے اور یہ جمالی حس ہر دوسری حس سے ایک ربط بھی رکھتی ہے یہ حال شکر کے یہاں اس کے اس نظر ثنی کی اس سے زیادہ وضاحت نہیں ملتی اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ جمالی حس سے اس کی کیا مراد ہے۔ کیا یہ کوئی الگ حس ہے یا باقی تمام حسوں کا ایک اختلاط؟ اس کے متعلق شکر خاموش ہے۔

باب

رومانیت

لفظ رومان ایک اصطلاح کی حیثیت سے کافی وسیع و غریب مفہوم کا
 کا حامل ہے۔ ادب میں اس کی حیثیت مسلم ہے۔ لیکن آج تک اس کی حدود متعین
 نہیں کی جاسکیں۔ مختلف نقادان فن اور تخلیقی فنکاروں نے اسے الفاظ کے دام
 میں لانے کی کوشش کی ہے۔ مگر آج تک کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ دن بیٹ
 رقمطراز ہے کہ کلاسیکیت اور رومانیت دو ایسے الفاظ ہیں جن کی تعریف کرنا انسانی
 ادراک سے باہر ہے۔ اگر ان کی تعریف کر بھی دی جائے پھر بھی ہم اس تعریف سے
 مستفید نہیں ہو سکیں گے۔ ممکن ہے کہ ایک ریاضی دان کے لئے کسی چیز کی تعریف کرنا
 مشکل نہ ہو، لیکن جہاں تک ان دو الفاظ کا تعلق ہے، ان کی تعریف کرنا ممکن نہیں ہے
 اسی وجہ سے بعض مصنفین تو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ "رومانیت اور کلاسیکیت
 کی تعریف کے کام سے عہدہ برآ ہونے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ ہے۔
 کہ اگر ان الفاظ سے ذہنی انتشار پیدا ہوتا ہے تو انہیں ذہن سے محو کر دینا ہی بہتر
 ہے۔" بہر حال رومانیت کوئی ایسا لفظ نہیں جسے بے معنی قرار دیا جاسکے۔ رومان
 اصل میں لاطینی زبان کا لفظ ROMANICE ہے اولاً اس لفظ کا اطلاق ان
 کہانیوں پر ہوتا تھا۔ جن میں قدیم جنگ آزادی کی بہادری، جانا بازی، اور قہور کا
 ذکر ہوتا تھا۔ لاطینی زبان سے یہ لفظ انگریزی زبان میں داخل ہوا۔ آکسفورڈ ڈکشنری

نے یہ لفظ پہلی بار گریول کی تصنیف و حیات سڈنی کے حوالے سے نقل کیا ہے
 یہ کتاب ۱۶۲۸ء سے قبل لکھی گئی اور ۱۶۵۲ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کے بعد
 ایونم نے اپنی ڈائری میں جس کی تاریخ تحریر ۱۶۵۳ء ہے، رومان کے
 لفظ کو پتھر کے معنی میں استعمال کیا۔ اس کے بعد اس لفظ کو ان خصوصیات کے
 اظہار کے لئے استعمال کیا جانے لگا جو رومانوی قصوں کی ہیئت یا مواد سے
 متعلق تھیں۔ مثلاً تخیل کی پر دانہ، غیر حقیقی واقعات وغیرہ۔ کبھی اس سے مراد
 غیر حقیقی اور انسانی بھی ہوتا تھا۔ ڈیٹلڈن، جانسن، اور دیگر نوکلاسیکی نقاد اسے
 غیر مستحسن خصوصیات کے اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ انگلستان سے
 یہ لفظ فرانس گیا۔ یہاں بطور پہلی بار ۱۶۴۵ء میں استعمال ہوا۔ پھر وہاں یہ مقبول
 ہو گیا اور اسے فرانسیسی اکادمی نے اپنی فرانسیسی لغت ۱۶۸۶ء میں بھی جگہ دی اور اس کے معنی یہ قرار دیئے
 رومانٹک ان ادیبوں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جو کلاسیکی مصنفوں کے وضع کردہ
 قوانین نگارش اور اسلوب نگارش سے ہٹ کر لکھتے ہیں۔ یہ بالکل نئے معنی تھے
 اور یہ نئے معنی دراصل فرانس میں جرمنی سے درآمد ہوئے تھے۔ جرمنی میں جب یہ
 لفظ پہلی مرتبہ گیا ہے تو اس سے پہلے ان کی زبان میں ایک لفظ رومانٹش موجود
 تھا۔ اسے اہلکار، بیابان اور وحشت ناک مقامات کے بیان کے لئے استعمال کرتے
 تھے۔ بعد میں اس نئے لفظ رومانٹک کو نئی اصناف سخن کے لئے، انہیں پرانی
 اصناف سے جدا کرنے کی غرض کے لئے استعمال کیا جانے لگا۔ پھر جدید ادب
 کو رومانٹک (رومانوی) کا نام دیا گیا۔ . . . لفظ رومانوی کے نئے معانی انگلستان
 میں غالباً ۱۸۱۶ء اور ۱۸۲۰ء کے درمیان پہنچے اور مقبول ہو گئے۔ یہاں اس

تحریک نے نئی نئی خصوصیات حاصل کیں اور انیسویں صدی کے نصف اول میں ہی ادبی تحریک کا زبردست دودھ دورہ رہا۔

رومانیت دراصل صرف ادبی اصطلاح نہیں ہے۔ کہ اس کی تعریف کر دینے کے بعد اس کا مفہوم پوری طرح ذہن نشین ہو جائے۔ رومانیت ایک عالمگیر تحریک ہے جس کی بنیادیں ادب پر نہیں بلکہ سماجی، عمرانی معاشی اور معاشرتی حالات پر استوار ہوتی ہیں۔ رومانیت نے فوقیت عقل، جاہل ادواروں کے استبداد، پر تصنع، ہیئت، قوانین اور طریقوں، مجلسی اور مذہبی سواجوں، جامد خیالات، انداز نظر اور روایات کے خلاف اعلان بغاوت کیا تھا۔ اس تحریک نے عقل کا جانشین ایسے وجدان اور تخیل کو قرار دیا جو جذبات سے معمور ہوں۔ اور نئے تصورات بنائے۔ سانچوں، اظہار میں خلوص اور جذبات کی آمیزش، نظرت سے والہانہ لگاؤ اور حسن کے لطیف احساس کی قدردانی بڑھائی۔

اس مفہوم میں رومانیت کی ابتدا انگلستان سے ہوئی۔ اس کا آغاز اٹھارویں صدی کے وسط میں ہوا۔ اس کاٹ جیمز لکھتا ہے۔ یہ تخیل خیز واقعات جو ڈرامائی انداز میں اٹھارویں صدی میں رونما ہوئے، ان حالات کی پیداوار تھے جن کا آغاز پندرھویں صدی میں ہو چکا تھا۔ خیالات کا یہ تضاد بیسویں صدی اور اٹھارویں صدی کے درمیان نہ تھا بلکہ تیرھویں اور بیسویں صدی کے درمیان تھا۔ یہ خطرناک واقعات جو دواوار کے درمیان گزرے، اولاً پندرھویں صدی کے گرد گھومتے ہیں اور بعد میں اٹھارویں صدی کے گرد۔ قرون وسطیٰ میں یورپ پر رومن کیتھولک چرچ اور فیوڈلزم

حکومت کر رہے تھے، جنہیں انقلاب سے نفرت تھی، جو سائنس کے فروغ کو ہنگ
 خیال کرتے تھے۔ جنہوں نے آزادی رائے اور آزادی خیال کو کچل دیا تھا۔ دور
 انہیں واقعات بالکل ان کے برعکس دینا ہوئے اور دوا دار کے درمیان
 عوام نے قدامت پرستی اور سلاطینیت کے خلاف پوری قوت کے ساتھ آخری
 لڑائی لڑی۔ سب سے پہلے روس کی تھوڑی چرچ کے اقتدار پر ضرب کاری لگی
 اور اس کے بعد چرچ کا اقتدار ختم ہوتا چلا گیا۔ بادشاہ، ہر سر اقتدار اور رؤسا
 سب کے افعال پر کڑی نکتہ چینی ہونے لگی۔ دم تمام چیزیں جو صدیوں سے قائم
 تھیں پہلے آہستہ آہستہ اور بعد میں شدت سے ناپید ہونے لگیں۔ جہاں تک
 ادب پر اس تحریک کے اثرات کا تعلق ہے، یہ تحریک دراصل قدیم ادبیات کے
 خلاف ایک رد عمل کے طور پر ظہور میں آئی تھی۔ قدماء کا علم انسانی تجربات کے
 بارے میں محدود تھا۔ حیات انسانی کے متعلق ان کے نقطہ نظر میں کوئی وسعت
 نہ تھی۔ ان کی تخلیقات کی بنیاد عقل پسندی پر تھی۔ اس تحریک نے جو قدماء کے
 طریق کار کے خلاف ایک احتجاج کے طور پر اٹھی تھی، ہر صنف ادب کو متاثر کیا۔ طنز
 و مزاح، طریبہ و المیہ، تنقید، ڈرامہ، ناول، نظم و غزلیہ کوئی صنف ادب ایسی نہ تھی
 جس نے اس تحریک کا اثر قبول نہ کیا ہو۔

فرانس میں یہ تحریک اور بھی زیادہ وسیع پیمانے پر چلی۔ یہاں اس تحریک کا بانی
 روسو (۱۷۱۲-۱۷۷۸) تھا۔ روسو نے درحقیقت کلاسیکی ادب کے خلاف احتجاج
 نہیں کیا تھا بلکہ اپنے دور کی سوسائٹی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا تھا۔ اس کے
 پیش نظر فنکار کی آزادی کا مسئلہ نہیں تھا۔ بلکہ انسانی آزادی اس کا مقصد تھا۔

اور اس لئے اس نے سوسائٹی کے ہرگز در پہلو پر حملہ کیا۔ نظام حکومت، قانون، مذہب، طریقہ تعلیم، رسوم و روائیات کے خلاف اس نے بہت کچھ لکھا اور بالکل نئے طرز سے لکھا اور اس طرح انقلاب فرانس، سیاسیات، فلسفہ تعلیم، ادبی رومانیت وہ سب کا مؤسس قرار پایا، روسو نے انسانی جذبات اور احساسات کو بڑی اہمیت دی۔ وہ حقیقت تک رسائی کا ذریعہ عقل سے زیادہ جذبات کو سمجھتا ہے۔ کلاسیکی ادب نے جس عقل پسندی پر انسانی نشوونما کی بنیاد رکھی تھی، روسو کے سخت خلاف ہے۔ وہ جذبات کو ختم کرنے یا انہیں عقل کے قابو میں رکھنے کا قائل نہیں بلکہ اس کے نزدیک جذبات کو تسکین پانے کا موقع دینا بھی ضروری ہے۔ وہ لکھتا ہے "جذبات و احساسات کو بچھے اور برے دو خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا۔ چند جذبات کو سہرا نہا، اور دوسرے جذبات کی ممانعت کرنا اور ان پر پابندی لگانا، غلط ہے۔ تمام تر جذبات اعلیٰ اور اچھے ہیں، بشرطیکہ انسان ان پر قابو رکھ سکے۔ اور تمام تر برے ہیں بشرطیکہ انسان ان کا غلام ہو جائے۔" روسو کا اصل میدان ادب نہیں سیاست تھا۔ لیکن بعد میں آنے والے ایسوں پر روسو کی تحریروں کا بڑا خوشگوار اثر پڑا۔ شعرو ادب میں جذبات کی عکاسی ہونے لگی۔ پرمانے اصول جن کی پابندی ادب میں لازمی اور ضروری سمجھی جاتی تھی، رفتہ رفتہ شکست دینے لگے اور اس طرح اس کے دم سے رومانیت کا سرچشمہ بد نکلا۔ روسو نے فلسفہ کا کوئی مربوط نظام پیش نہیں کیا۔ جمالیات میں اس کے نظریات کے مطالعہ کی اصل وجہ فطرت کے نئے معنی پر اس قدر زور دینا ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت کا مطلب فن کا نمونہ ہے۔ لباس ہو یا ایٹمیج، موسیقی ہو یا مصوری، اس نے فرانسیسی ذوق کے تصنیع اور پستی کے

خلاف زبردست جدوجہد کی۔ لیکن اس کے خیالات بنیادی طور پر ایک مصلح کے نظریات تھے اور صرف ثانوی طور پر ایک مفکر کے۔

مادام ڈی اسٹیل (۱۷۹۸-۱۸۸۷) نے ادب اور تنقید میں رومانیت کو لگے بڑھایا۔ اس نے اپنی ادبی اور تنقیدی تحریریں اور خاص طور پر اپنی کتاب ”ادب اور تمدنی اداروں کا تعلق“ میں ایسے انقلابی خیالات کا اظہار کیا ہے، جس کی شکل اس سے قبل نہیں ملتی۔ اس کے لحاظ سے فن اور ادب، سماجی زندگی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور اسے متاثر بھی کرتے ہیں، زندگی کا مطلب ہی ترقی اور تبدیلی ہے۔ اور جب زندگی کا ہر شعبہ ارتقا پذیر ہے تو یہ نفس طرح ممکن ہے کہ ادب اور اس کے اصول جامد اور ٹھلے ہوں۔ ادب سماج کا اظہار اور اس کا ترجمان ہے۔ اس لئے مختلف ادوار کی ادبیات میں اختلافات کا موجود ہونا لازمی اور ضروری ہے۔ انقلاب و زلزل کے زیر اثر جب زندگی کا ہر پہلو متاثر ہوا ہے تو ادب کو بھی ایک نئی راہ پر گامزن ہونا چاہئے۔ بنا بریں تنقید کے نئے اصول مرتب کرنے چاہئیں۔ کلاسیکی لٹریچر پر نئے ادب کو پرکھنا غلط ہے کیونکہ ”جدید ادب نے حالات کے تقاضوں کے پیش نظر نئی شاہراہیں اختیار کر لی ہیں۔ بدلتے ہوئے حالات کا اثر جدید ادب پر پڑا ہے۔ اور جدید ادب کے رجحانات بدلتے ہوئے حالات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ وہ ان دونوں کو لازم و ملزوم سمجھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم و جدید اور کلاسیکیت و رومانیت میں اسے بعد المشرقین نظر آتا ہے۔“ مادام ڈی اسٹیل کی تحریریں کا اثر نہ صرف فرانس کے ادیبوں پر ہوا، بلکہ جرمنی، انگلستان کے شعراء، ادیب اور تنقید نگار بھی اس کے

- خیالات سے کافی متاثر ہوئے اور رومانیت کی تحریک نے کافی ترقی کی۔

شالو بری آں (۱۷۶۸-۱۸۲۸) کو اگرچہ ہم نہ منکر کہہ سکتے ہیں اور نہ نقاد لیکن رومانیت کو نگے بڑھانے میں اس کی تحریک میں نے کافی حصہ لیا۔ بعض دوسرے رومانی ادیبوں کی طرح وہ فطرت کا پرستار اس کی عظمت و شان و شکوہ کا دلدادہ اور اس کے حسن کا متوالا تھا۔ وہ فطرت کے دونوں پہلوؤں، بھلال اور جمال کا قائل تھا۔ تہذیب و تمدن سے دور فطرت کی آغوش میں پلے ہوئے انسان اس کی نگاہ میں حقیقی انسان ہیں اس نے اپنی اکثر تصانیف میں ایسے انسان کی عظمت کے گیت گائے ہیں۔

یہاں تین (۱۷۹۰-۱۸۶۹)۔ رومانوی شاعر یہاں تین بھی خیالات اور نظریات کے لحاظ سے شالو بری آں سے بہت ملتا جلتا ہے۔ شالو بری آں کی طرح وہ بھی مذہب اور فطرت کا دلدادہ تھا۔ لیکن اس کے برخلاف وہ عورت کا بھی عاشق تھا۔ شالو بری آں اپنی ذات سے محبت کرتا تھا اور یہاں تین عورت سے۔ اگرچہ اس کے یہاں بھی ہمیں کوئی خاص فکر نہیں ملتا، لیکن رومانیت کو نگے بڑھانے میں اس کا بھی ذبردست حصہ ہے۔ اس کے برخلاف کوشے دی وگنی (۱۷۹۰-۱۸۶۳) میں رمانی عناصر کم ہیں۔ لیکن فکر کا فقدان نہیں۔ وہ ایک فنوٹی، رواقی اور خلوت پسند شخص تھا۔ زندگی میں متعدد نامکامیوں نے اس کے خیالات پر گہرا اثر کیا۔ وہ اس دنیا کو رنج و الم کا گہوارہ سمجھتا ہے۔ یہاں خیر سے زیادہ شر کی کار فرمائی ہے اور اس جہاں خرابات میں ہر چیز کا انجام تباہی و بربادی اور خسر ہے۔ وہ نہ فطرت کے حسن کا قائل ہے اور نہ ہی خدا کے رحم و کرم کا۔ ان حالات میں ایک شاعر سولے رنج و الم اور تنہائی کے اور کس چیز کی توقع کر سکتا ہے۔ لیکن وہ کسی کاشاکی نہیں۔ اس کے خیال میں انسان کا فرض ہے

کہ وہ تکالیف برداشت کرے اور خاموشی سے موت کی آغوش میں چلا جائے۔
 فرانس کے مشہور شاعر، ناول نگار اور ڈرامہ نویس راکٹر بیگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵) نے بھی رومانیت کو آگے بڑھایا لیکن مادم ڈی اسٹیل کے بعد اس مدرسہ فکر کا سب سے بڑا نقاد اور نقیب سینٹ یوڈم (۱۸۰۴-۱۸۶۹) تھا۔ سینٹ یوڈم نے اپنے تنقیدی خیالات و نظریات کی بنیاد بالکل نئے اصولوں پر رکھی ہے۔ وہ ایک طرٹ اصلیت اور حقیقت نگاری کو ضروری سمجھتا ہے اور دوسری طرٹ ادب اور فن کی سماجی اہمیت بھی اس کے پیش نظر ہے اور وہ ان دونوں کو رومانیت میں پوری طرح سمجھ دیتا ہے۔

جرمنی۔ اٹھارویں صدی کے ابتدا میں جرمنی کے مفکرین کسی نہ کسی صورت سے کانت سے متاثر تھے اور ادیب اور شاعر گوٹے سے۔ اس زمانے کے سیاسی حالات نے بھی انہیں مختلف انداز سے متاثر کیا۔ اس طرح وہاں مختلف مدارس فکر رونما ہوئے۔ جرمنی میں اس زمانے میں رومانوی تحریک سب سے مشہور ہے۔ جرمنی میں اس تحریک کا پیشرو ویکن روڈر (۱۷۹۸-۱۸۰۳) تھا جو صرف پچیس سال کی عمر میں وفات پا گیا۔ وہ زندگی میں عقل سے زیادہ احساس کو جگہ دیتا ہے اور یقین کو دہم دگمان سے کم تر خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے فن خدا کے برگزیدہ بندوں کے دل کی تخلیق ہے۔ فنکار صحیح معنی میں خدا کا بندہ ہے، فن مذہبی خدمت ہے اور فنی تخلیقات خدا تک رسائی کا ذریعہ۔ فنکار اپنی تخلیقات میں خدا کی قوت تخلیق کا عکس پیش کرتا ہے جو گھاس کی پتی سے لے کر کائنات کی ہر شے سے ظاہر ہوتا ہے۔

نوالس ۱۷۷۲-۱۸۰۱ء کا اصل نام فریڈرک ہرڈنبرگ تھا۔ وہ بھی دیکن برڈر کی طرح لوجوانی ہی میں وفات پا گیا۔ اس نے جرمنی میں رومانی تحریک کو آگے بڑھایا۔ وہ تمام فنون لطیفہ اور خاص طور پر شاعری کا زبردست مداح تھا۔ اس سلسلے میں وہ "مطراز ہے" میرے فلسفہ کا لب لباب یہ ہے کہ شاعری مطلق حقیقت ہے۔ جو چیز جس قدر زیادہ شاعرانہ ہوگی، اسی قدر زیادہ صداقت کی ضمانت ہوگی۔ وہ یہ الفاظ تمام شاعری کے متعلق نہیں کہتا بلکہ صرف اعلیٰ ترین شاعری کے متعلق۔ جس منزل تک شاعری کبھی نہ کبھی پہنچ ہی جائے گی۔ نوالس کی شالی شاعری، فلسفہ کے ہم معنی ہے۔ فلسفہ اور شاعری دونوں فہم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ داخلی دنیا کو کلی طور پر پیش کرتے ہیں، ایک اور مقام پر وہ کہتا ہے: "شاعر اور مفکر میں صرف ظاہر اور فرق معلوم ہوتا ہے ان میں تفریق کرنا دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ اس قسم کی تفریق مرعیانہ ذہنیت کی غماز ہے۔" وہ جو کچھ شاعری کے متعلق کہتا ہے۔ اس کا اطلاق تمام فنون لطیفہ پر کرتا ہے اس کے خیال میں تمام فنون لطیفہ شاعری کی فلسفیانہ عظمت کے دائرہ میں۔ اور ان سب کا مقصد روح کی بادشاہت، کو حقیقت میں تبدیل کرنا ہے۔ موسیقی سماعت کا بہترین ذریعہ ہے اور مصوری بصارت کا۔ وہ صرف فلسفہ اور شاعری ہی کو ایک دوسرے میں مدغم نہیں کرتا بلکہ وہ زندگی تک کو اس فلسفاتی دنیا میں لے جانا چاہتا ہے۔ جہاں ہر چیز شاعری میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے لحاظ سے اخلاق ایک فن لطیف ہے۔ روزمرہ کی استعمال کی چیزیں اگرچہ فنون لطیفہ کے دائرہ میں داخل نہیں ہیں لیکن وہ انہیں بھی شاعرانہ انداز اور لطیف طریقے سے بنانے کا مطالبہ کرتا ہے وہ ایک ایسے عالمگیر انسانی سلج

کے قیام کی پیشین گوئی کرتا ہے جو شاعروں کے ذریعے منظم ہوگی بالکل اس طرح جسے کہ تمام عالم ان کے فصول سے مسکور ہے۔

فنانس معروضی عقل اور تخیل کو ایک دوسرے سے مینز نہیں کرتا۔ اس کے لحاظ سے عالم حقیقی اور عالم تخیل دونوں خواب کی ایک طلسمانی دنیا میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس طلسمانی دنیا کے اپنے خاص اصول اور قوانین ہوتے ہیں اور اس وجہ سے یہ دنیا غیر منظم نہیں ہوتی بلکہ ایک فن پارہ کی طرح جس کا ہر جزو دوسرے جزو سے مربوط ہوتا ہے، پوری طرح منظم ہوتی ہے اور اس دنیا پر ایک تخلیقی ذہن کی حکومت ہوتی ہے ہماری زندگی ایک خواب نہیں ہے، کاش یہ خواب بن سکے۔ اور امید ہے کہ کبھی نہ کبھی ایسا ہو ہی جائے گا۔

فریڈرک شلیگل (۱۷۹۲-۱۸۲۸) علم و ادب کے میدان میں پانچوں شلیگل برادران کافی مشہور ہیں۔ فریڈرک شلیگل ان میں سب سے چھوٹا تھا اور بحیثیت جلیلی فکر کے سب سے بلند مرتبہ کا مالک۔ وہ کانٹ سے زیادہ فشتے سے متاثر تھا بشر کے کھیل کے نظریے کو بھی وہ بہت حد تک صحیح سمجھتا تھا۔ اور جبلتوں کی آزادانہ تشریف کا قائل تھا۔ اس کے خیال میں حسن، مکمل اور مجموعی طور پر یکجا موجود نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ فطرت، محبت اور فن میں جزوی طور پر موجود ہے۔ اعلیٰ ترین حسن ان تینوں کے اشتراک میں پایا جاتا ہے۔ حسن کو صداقت، خیر اور زندگی سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ فطرت زندگی کی ضامن ہے۔ فن کی اصل خصوصیات وحدت، ہم آہنگی، موزونیت ہیں۔ فن کو فطرت کی عقل قرار دینا بنیادی طور پر غلط ہے کہ

نواس اپنی طلسماتی دنیا میں رہتا تھا۔ لیکن شلیگل اگرچہ حقیقی دنیا کا مذاق اڑاتا ہے بہر حال وہ اس کی موجودگی سے باخبر ہے اور قدرت کی اس ستم ظریفی کو قبول کر لیتا ہے۔ اس کی حقیقت پسندانہ طبیعت نے روحانی نظریات کو تاریخی واقعات سے نزدیک تر لانے کی کوشش کی ہے۔ اور جمالیات میں ایک نہایت اہم نظریہ کو کم از کم اس کی ابتدائی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کے خیال میں فنون لطیفہ اور خاص طور پر شاعری کو عمل ارتقا اور تاریخ سے بہت قریبی تعلق ہے۔ فن، تاریخ اور نہ ملنے کے ارتقا کے قوانین سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن صرف متاثر نہیں ہوتا بلکہ عمل اور نہ ملنے کے اصول کے تحت تاریخ اور ارتقا کو متاثر بھی کرتا ہے۔ شلیگل نے جس نظریے کو فلسفیانہ انداز سے مکمل طور پر پیش کیا، شلیگل کے یہاں وہ ہمیں ابتدائی طور پر ملتا ہے۔ شلیگل کے بعد اس نظریے نے جس قدر مقبولیت حاصل کی۔ اس کے متعلق بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

شلیگل یونانی فن کی عظمت کا قائل ہے۔ نہ صرف تائل ہے بلکہ وہ اس کی عظمت کے گیت گاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے یونانی فن، جمال و جلال کے امتزاج کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے اور جمالیاتی اصولوں کے عین مطابق ہے۔ وونکل مان کی طرح شلیگل بھی یونانی فن کو کافی حد تک قدردانی حالات کا عطیہ سمجھتا ہے۔ یونانی فطرت سے قریب تھے۔ ان کے نزدیک ذہانت اور جبلت میں کوئی اختلاف نہ تھا۔ ان کے یہاں وہ دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ تھے۔ یہ فرض ہے کہ جبلت کو ذہانت پر کچھ برتری حاصل تھی۔ اس زمانے میں حسن کی تخلیق اور فن کے انتہائی بلند یوں تک پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ اس دور میں زندگی ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے عالم شباب میں سے گزر رہی تھی۔ اور موجودہ زمانے میں وہ اس منزل سے گزر رہی ہے، جہاں غور و فکر کو نسبتاً زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یونانی فن اور ہماری موجودہ فن کا معیار

ایک ہی ہے لیکن یونانی فن ایک محدود دائرے میں تکمیل تک پہنچ گیا تھا اور ہمارا فن فن کے ناقابل حصول معیار کے نزدیک آ رہا ہے اور ایک زمانہ وہ بھی آئے گا۔ جب شاعری اور سائنس ایک دوسرے سے پوری طرح مل جائیں گی اور ان میں آپس میں مکمل ربط قائم ہو جائے گا۔ تخیل اور دہانت میں کوئی اختلاف باقی نہ رہے گا۔ اور یونانی فن کی طرح فن لطیف ایک پھر ان دونوں صلاحیتوں کا بہترین ثمر بن جائے گا۔

جرمنی اور فرانس کی طرح اس تحریک نے انگلستان میں بھی کافی مقبولیت حاصل کی۔ یہاں مفکرین سے زیادہ شعرا اس تحریک سے متاثر ہوئے۔ جنہوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو رومانی رنگ دیا بلکہ تنقید کے رومانی نظریات مرتب کئے اور جمالیات میں نئے نئے نظریات اور خیالات کا اضافہ کیا۔

بلیک (۱۷۵۷-۱۸۲۷) اس میں تو کوئی شک نہیں کہ بلیک انگلستان کا پہلا رومانی شاعر تھا۔ لیکن اس کا انداز بیان اسے تمام دوسرے رومانی شعرا سے میز کرتا ہے شاعری کے علاوہ بلکہ اس سے بھی زیادہ مصوری اس کا محبوب مشغلہ تھا۔ اور مصوری اور شاعری دونوں میں اس کا انداز اپنے ہم عصر شاعروں اور مصوروں سے مختلف تھا۔ وہ اشاریت کا شیدائی، تصوف کا حامی اور سیدت ناک تصورات کا شوقین تھا۔ اور یہ تینوں عناصر اس کی شاعری اور مصوری دونوں میں ملتے ہیں۔ لیکن جہاں تک اس کے جمالیاتی نظریات کا تعلق ہے وہ دوسرے رومانی مفکرین سے بہت حد تک ملتے جلتے ہیں۔ وہ شاعر کو ایک نابغہ خیال کرتا ہے۔ اور اس میں الہامی قوت کی موجودگی کا تاثر ہے۔ اس کے لحاظ سے شاعر ایک نئی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے جسے وہ روحانی جس کہتا ہے۔ یہ صلاحیت ایک طرف عقل سے مختلف ہوتی ہے، جس کا کام مختلف

اشیاء میں نسبت کا دریافت کرنا ہے۔ اور دوسری طرف داخلی اور خارجی حواس سے بھی یہ میسر ہے۔ اس صلاحیت کو ہم بصیرت کہہ سکتے ہیں۔ بلکہ چیزوں کی غیر موجودگی میں انہیں دیکھنے کا مدعی تھا اور یہ صلاحیت اس میں پچھپی سے موجود تھی۔ اس کا خیال تھا کہ حقیقت کا ہر متلاشی، چیزوں کی غیر موجودگی میں انہیں تخیل کی بنا پر دیکھ سکتا ہے۔ اور تخیل ترقی کرتے کرتے بصیرت کی منزل تک پہنچ سکتا ہے انسان کے ادراک کا انحصار صرف خارجی بصیرت اور داخلی حواس پر نہیں ہے۔ ہم ان چیزوں کا بھی ادراک حاصل کر لیتے ہیں جن سے متعلق حواس کے ذریعے معلومات حاصل نہیں کر سکتے۔ انسان اپنی قوت استدلال سے صرف ان چیزوں کا آپس میں مقابلہ کر سکتا ہے، جن کا اس نے پہلے سے ادراک کر لیا ہے، تخیل ایک روحانی حصہ ہے اور شاعر کے لئے بنیادی صفت، ایک ایسی بنیادی صفت جس کے بغیر نہ شاعر کامیاب ہو سکتا ہے اور نہ مصور۔ لے

ورڈ سورتھ (۱۷۹۰-۱۸۵۰ء) میں ورڈ سورتھ اور کالمرن نے مشترکہ طور پر اپنی نظموں کا مجموعہ شائع کیا۔ دو سال کے بعد جب یہ مجموعہ دوبارہ شائع ہوا تو ورڈ سورتھ نے اس پر ایک مقدمہ بھی تحریر کیا یہ مقدمہ انگریزی ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ تنقیدی ادب میں اس مقدمے کو اگر اٹھارویں اور انیسویں صدی کے درمیان حدی فیصل قرار دیا جائے تو کچھ بیجا نہیں۔ اس نے انگلستان کی اٹھارویں صدی کی نوکلا سکیٹ کو پس پشت ڈال کر شاعری اور تنقید میں ایک نئی راہ ایجاد کی اور نوکلا سکیٹ میں زیر بحث مسائل کو بالکل نیا روش کر دیا۔ ہمیں اس کے مقدمے میں اس

قسم کے مسائل بالکل نہیں ملتے کہ تخلیق میں قواعد و ضوابط کا کس حد تک خیال رکھنا چاہیے، یہ قواعد و ضوابط جابد و ساکت ہوتے ہیں یا تغیر پذیر و متغیر ہیں اور متاخرین میں کتنی زیادہ قابل ستائش ہیں اور کیوں؟ اور شاعر ادا دیب کے لئے کس کا مطالعہ زیادہ مفید ہے۔ شاعر تلمیذ الرحمن ہوتا ہے یا اس کا فن اکتسابی ہے شاعری کی بہترین قسم کونسی ہے۔ حالانکہ یہ وہ مسائل تھے جن پر نو کلاس کی دور میں خوب بحثیں ہوتی تھیں۔ اس میں تو کچھ شک ہی نہیں کہ ورڈز ورتھ فطرت کا پرستار ہونے میں کچھ حد تک روسو کا پیرو تھا۔ وہ زندگی اور فن دونوں میں سادگی اور صداقت کو پسند کرتا تھا۔ اس کے لحاظ سے شاعر صرف شاعر دل کے لئے نظمیں رقم نہیں کرتے بلکہ عام انسانوں کے لئے بھی۔ بنابریں ان کی زبان، انداز اور خیالات ایسے ہونے چاہئیں جو عام انسان کی سمجھ سے بالاتر نہ ہوں۔ وہ شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے ”شاعری کے محرک، انسان کے وہ جذبات ہوتے ہیں۔ جنہیں وہ اپنے پرسکون لمحات میں مجتمع کرتا ہے۔ وہ ان جذبات پر غور و خوض کرتا ہے یہاں تک کہ وہ سکون مختلف اثرات کے باعث رفتہ رفتہ ختم ہو جاتا ہے اور ایک اور جذبہ جو غور و خوض کے قبل کے جذبہ سے کافی مشابہ ہوتا ہے، رونما ہو کر (شاعر کے) دماغ میں جاگزیں ہو جاتا ہے۔“

اس کے خیال میں شاعر کو اٹھارویں صدی کے شعرا کی طرح اپنے اشعار میں شہری زندگی، اس کے تکلفات اور سیاسی اور فلسفیانہ مسائل کو پیش نہ کرنا چاہیے بلکہ قدرتی مناظر، دیہاتی ماحول، داخلی زندگی اور مذہب کو پیش کرنا چاہئے۔

وہ شاعری جزوِ ادب ہے۔ اور شاعرانہ صداقت کو حیاتی
 صداقت کے مترادف خیال کرتا ہے۔ شاعری بہترین فلسفیانہ تحریر ہے۔ اس کا
 مقصد صداقت کو پیش کرنا ہے، مقامی اور انفرادی صداقت کو نہیں بلکہ عام اور قابل
 عمل صداقت کو۔ اس صداقت کو خارجی معیار سے نہیں ناپا جاسکتا۔ بلکہ اس کی بنیادیں
 جذبات پر استوار ہوتی ہیں اور وہ آپ اپنی صائن ہے۔۔۔۔۔ شاعری، انسان اور فطرت
 دونوں کی عکاس ہے۔ شاعری تمام معلومات کی روح ہے۔ شاعری ہر قسم کی معلومات
 کی ابتدا اور انتہا ہے۔ یہ روح انسانی کی طرح لافانی ہے۔

کالمرج (۱۸۳۲-۱۸۹۲) ورڈسورث کا بہترین دوست تھا اور ایک نے دوسرے
 سے کافی استفادہ کیا تھا۔ انہوں نے ۱۸۹۵ء میں مشترکہ طور پر اپنی نظموں کا مجموعہ
 شائع کیا۔ لیکن جہاں تک تنقیدی خیالات کا تعلق ہے ان دونوں میں اختلافات
 موجود ہیں ورڈسورث سے متاثر ہے اور کالمرج کا انٹ سے۔ کالمرج ورڈسورث
 کے نہ دیہاتی ماحول کا مداح ہے۔ اور نہ ہی سادگی کا۔ لیکن جس انداز سے اس نے
 ورڈسورث پر تنقید کی ہے، اس نے اس کی تحریروں کو بہترین تنقید کا نمونہ بنا دیا ہے
 وہ ورڈسورث کے نظریات پیش کرنے کے بعد نہایت نرم لیکن واضح الفاظ میں ان پر
 تنقید کرتا ہے اور ان کے مقابل اپنے نظریات پیش کرتا ہے۔

کالمرج نے تخیل اور فینسی میں فرق کر کے اپنے خیال میں، جمالیات اور تنقید میں
 ایک بنیادی مسئلہ کے حل کی طرف نشاندہی کی ہے۔ تخیل اور فینسی کی تعریف اور فرق بیان
 کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے "میرے خیال میں تخیل یا تو ابتدائی ہوتا ہے یا ثانوی۔ میرے

نظرے کے مطابق ابتدائی تخیل، انسانی ادراک کی زندہ قوت اور حقیقی علت ہے اور یہ محدود ذہن میں لامحدود دانا، میں تخلیق کے بعد عمل کی بازگشت ہے۔ مثالی تخیل کی بنیادیں اول الذکر پر استوار ہوتی ہیں اور یہ شعوری ارادہ کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایک ہی قسم سے متعلق ہیں، بہر حال ان دونوں کے درجے اور عمل کے انداز میں ضرور ایک دوسرے سے اختلاف موجود ہوتا ہے۔ یہ قوت، تخلیق کرنے کی وجہ سے تجربہ کرتی، تحلیل کرتی اور منتشر کرتی ہے۔ اور جہاں یہ عمل ناممکن ہوتا ہے وہاں کثرت کو وحدت میں تبدیل کرنے اور اسے کامل بنانے کے لئے مجہد و جہد کرتی ہے۔ تخیل پر قوت ہوتا ہے حالانکہ تمام معروضات بے جان اور ساکت ہوتے ہیں۔

”اس کے برعکس فینسی، مخصوص اور متعین چیزوں کے علاوہ اور کسی چیز سے متعلق نہیں ہوتی۔ فینسی حافظہ کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہوتی ہے۔ یہ انسانی خواہش کے اس تجربہ شدہ عمل سے متعلق اور متعین ہوتی ہے جس کا ہم لفظ انتخاب سے اظہار کرتے ہیں۔ اور یہ اسی سے متاثر ہوتی ہے۔ لیکن عام حافظہ کی طرح فینسی کو قانون تلامذہ خیالات سے تیار مواد ملنا چاہیئے۔“

شیلے (۱۷۹۲-۱۸۲۲) سر نلپ سڈنی اور بعض دوسرے مصنفین کی طرح شیلے نے بھی شاعری کے جواز میں ایک کتاب رقم کی۔ اس نے یہ کتاب سر تھامس یوک کی ایک کتاب کے جواب میں لکھی تھی جس میں اس نے شاعری کو دماغی عیاشی اور بے مقصد مضمحلہ خیر چیز ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن جمالیات میں اس کا اصل مقام اس کے اس نظریے سے متعین ہوتا ہے جو اس نے روحانی انداز فکر کے مطابق شاعری اور شاعر کے متعلق پیش

کیا ہے۔ وہ شاعری کو جزوِ استانیہ یعنی شاعری اور شاعر کو بیخبر مانتا ہے۔ وہ شاعر کو ہر قسم
 کی خوبی اور بھلائی کا مجسمہ خیال کرتا ہے وہ اسے سب سے زیادہ عقلمند، سب سے
 زیادہ شریف اور دوسروں کا سب سے زیادہ خیال رکھنے والا انسان سمجھتا ہے۔ اس کے
 لحاظ سے شاعر ہیغبر اور مقنن دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ "حقیقتاً اس دنیا میں صرف
 شاعر ہی مقنن ہے" "شیکسپیر، دانٹے اور ملٹن اعلیٰ ترین صلاحیتوں کے مالک تھے"
 "خالق کالفاظ صرف خدا اور شاعر کے لئے مناسب ہے" ایک شاعر دوسروں کو عقل،
 مسرت، فضیلت اور عظمت بخشتا ہے۔ اس لئے اسے بھی بہترین، عاقل ترین انسان
 ہونا چاہیے۔ بہترین شاعر اعلیٰ ترین اخلاق کے مالک ہوتے ہیں اور زیر کی اور عقلمندی میں
 اپنا جواب نہیں رکھتے۔ شاعر کی طرح وہ شاعری کی عظمت کے بھی گیت گاتا ہے۔
 وہ ورڈ سوور تھ سے اس بات میں متفق ہے کہ شاعری جذبات کا عکس ہے لیکن لہجہ
 جذبات کا۔ شاعری کی تعریف کرتے ہوئے وہ کہتا ہے "شاعری انسان میں لاییت
 کا عکس ہے" "اعلیٰ شاعری لافانی ہوتی ہے۔ ایک اچھی نظم، عقل، خوشی اور مسرت
 کا سرچشمہ ہوتی ہے" "ایک نظم زندگی کا ایک ایسا عکس ہوتی ہے جسے انہی اور
 ابدی صداقت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو" شاعری اس عالم کے حسن کو بے نقاب کر دیتی
 ہے۔ شاعری انسان کی اس صلاحیت کو قوت بخشتی ہے جو اس کے اعلیٰ اخلاق کی صائن
 ہے "شاعری بہترین اور پرست انسانوں کے بہترین اور پرست لمحات کا خزانہ ہے"
 "شاعری ایک مقدس چیز ہے، یہ ہر قسم کے علم کا مرکز اور سب پر محیط ہے۔ اس
 میں تمام علوم شامل ہیں۔ یہ تمام نظاماتِ فکر کی بنیاد اور ان کا ثمر ہے" تمام روحانی
 شعرا اور مفکر، شاعری اور تخیل کی عظمت کے گیت گاتے ہیں۔ لیکن شیلے

ان میں سرفہرست لفظ آتا ہے۔ شیلے کے برخلاف کیٹس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) نہ شاعری کو
 وہ درجہ دیتا ہے جو عام طور پر رومانی شعرا نے اسے دیا ہے اور نہ ہی وہ شاعر کو
 مقفن یا پیغمبر مانتا ہے۔ اور اس بنا پر وہ شاعر پر اخلاقی ذمہ داریاں بھی عائد
 نہیں کرتا۔

باب ۳۱

تصویریت^(۱)

اگرچہ کانٹھ نے اپنے نظام فکر میں جمالیات کو ایک اہم مقام عطا کیا، شلر نے اس مقام کو اور زیادہ بلند کیا۔ بعضانی مفکرین نے جمالیاتی مسائل پر کافی غور و خوض کیا اور اپنے نقطہ نگاہ سے ان پر روشنی ڈالی۔ بہر حال انیسویں صدی کے شروع تک جمالیات کو فلسفہ میں وہ اہمیت حاصل نہ ہو سکی تھی جس کی وہ مستحق تھی۔ جرمنی کی تصویریت میں جمالیات کو ایک زبردست اور اہم مقام حاصل ہوا۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اس مدرسہ فکر کے اکثر مفکرین کے یہاں جمالیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تو غالباً بے جا نہ ہوگا۔

کانٹھ نے انسان کی تخلیقی قوت کا مالک قرار دیا، اگرچہ اسے صرف ظاہری اشکال کی تخلیق تک محدود رکھا۔ لیکن اس کے بعد اس کے شاگردوں نے اس نظر کے کو آگے بڑھایا اور انسان کو حقیقت کی تخلیق کا حامل بتایا۔ انہوں نے فنکار کو خالق قرار دیا۔ ان کے لحاظ سے ایک شاعر یا ایک سنگ تراش، ایک نئی دنیا کا خالق ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقی صلاحیت، اس کے عمل تخلیق کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ہمارے روزمرہ مشاہدہ سے پوشیدہ ذہن کی گہرائیوں میں موجود ہوتا ہے۔ ایک فنکار ایک تخلیقی دنیا کا خالق صرف اس وجہ سے ہوتا ہے کہ وہ اپنے ذہن کی بنا پر اس عالمگیر زندگی جو

حقیقی دنیا کو تخلیق کرتی ہے، شریک ہوتا ہے۔ عرض اس طرح جمالیاتی مسائل
 مابعد الطبیعات میں درجئے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ جمالیات نے تصوری
 مابعد الطبیعات سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ تصوری فلسفہ اور فنی
 رومانیت ایک دوسرے سے بہت قریب آگئے۔ مفکر کی یہ کوشش تھی کہ وہ اپنی
 تحریروں میں فنکار کے تخلیقی تخیل کو کام میں لائے اور اس طرح مفکر کے علاوہ بھی
 کچھ بن جائے۔ اسی طرح رومانی فنکار اپنے شعور کو وسعت دے کر اس فلسفیانہ
 گہرائی پیدا کرنے کی کوشش کرتا تھا اور مفکر شاعر بننے کا متمنی تھا۔ فلسفہ اور فن
 ایک دوسرے سے اس قدر قریب آگئے تھے کہ ان میں تمیز مشکل تھی۔ یہ دونوں اس
 کے لئے مجبور تھے۔ فلسفہ، مذہب سے اپنا ناطہ توڑ چکا تھا اور اب اسے اپنے
 پیروں پر کھڑا ہونا تھا۔ جس کے لئے اسے ایک ساتھی کی ضرورت تھی۔ فن کے
 سامنے ماضی کی درخشاں مثالیں موجود تھیں، لیکن وہ روایات اور اصول نہ تھے جن
 کی وہ پیروی کر سکتا۔ مفکر اور شاعر ایک دوسرے کی مدد کو آگے بڑھے۔ اور فلسفہ
 اور فن کی حدود ختم ہو گئیں۔ یہ ایک میدان چھوڑ کر دوسرے میدان میں آنے والی
 بات نہ تھی۔ بلکہ وہ دونوں نئے آسمانوں کی تلاش میں سرگرداں تھے۔

فشتے (۱۸۶۲-۱۸۱۴) مدرستہ تصویریت مطلق کا عظیم مفکر تھا۔ اس نے
 اپنے فکر کی بنیاد کانت کی "تنقیدی عملی عقل" پر رکھی۔ کانت اپنی "تنقید
 عقل محض" میں جس منفی نتیجہ پر پہنچا تھا، فشتے نے اس کے پیش نظریہ نظریہ پیش
 کیا کہ انسان عقل سے زیادہ یقین کو اپنا رہبر زندگی بناتا ہے۔ وہ اپنی زندگی میں قوت
 سے زیادہ ذوق عمل کا محسوس ہے۔ انسانی زندگی کی بنیادی حقیقت "ارادہ" ہے اور یہی

عالم اکبر کا نمائندہ ہے۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد اخلاقی اقدار پر عمل پیرا ہونا اور انہیں اپنی زندگی میں سموننا ہے۔ شر کے بعد فشتے نے جمالیات کو پھر اخلاقیات کے رنگ میں رنگ دیا۔ اس کے نزدیک حسن اور اخلاق ایک ہی شے کے دو نام ہیں، نظریاتی نقطہ نظر سے جس شے کو حسن کہا جاتا ہے، عمل کے لحاظ سے اس کو اخلاق کہتے ہیں۔ اداسی میں انسان کی آزادی اور انبساط و مسرت کا راز مضمر ہے یہ کائنات چونکہ مطلق الیغو کے اظہارِ مکمل سے محض ظہور میں آئی ہے، اس لئے اس کی حیثیت اضافی و اعتباری ہے۔ اسی طرح کائنات میں حسن و دلکشی کا ظہور اس وقت ہوتا ہے۔ جب فرد کی خودی اپنا اظہار کرتی ہے اور یہ اظہار جتنا زیادہ مکمل ہوگا، اسی نسبت سے یہ کائنات اسے زیادہ حسین نظر آفریز دکھائی دے گی۔ اس لحاظ سے حسن کی حیثیت بھی محض اضافی اور اعتباری ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر حسن کا ظہور چونکہ اظہارِ خودی پر منحصر ہے، اس لئے اس کی اصل خارج میں نہیں، بلکہ انسان کے اپنے اندر یا خودی میں ہے۔ فشتے کا یہ نظریہ حسن موضوعی ہے اور اس میں وہی نقص ہے جو کانت کے نظریہ حسن میں پایا جاتا ہے۔

شیلنگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴) فشتے کی طرح شیلنگ بھی مدرسہ تصوریت مطلق کا پیرو تھا۔ اس کا اصل میدان فلسفہ نظرت تھا اور اس ضمن میں وہ کانت سے کافی متاثر تھا۔ بہر حال وہ اس مدرسہ فکر کا پہلا مفکر ہے جس نے فن کا مربوط و مبسوط فلسفہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ کانت کے بعد جس شخص کا نام فلسفہ و حسن کے ساتھ خاص طور پر وابستہ ہے، وہ شیلنگ ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ شر نے کانت سے موضوعیت

کے بارے میں اختلاف کیا لیکن شینگ نے اس سے زیادہ حکیمانہ انداز میں ایسا کیا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ جرمنی کے جمالیاتی تصورات میں جس قدر اس نے اثر ڈالا ہے، اس قدر کسی اور فلسفی نے نہیں ڈالا ہے۔ اس نے نظریہ موضوعیت سے انحراف کر کے ایک ایسا نظریہ پیش کیا۔ جس میں موضوعیت اور معرفت دونوں کے صالح عناصر موجود ہیں۔ اس لحاظ سے ہمارے عام ادراک اور عمل میں معروض اور موضوع میں دوئی پاجاتی ہے۔ لیکن فنی ادراک میں ان دونوں کی یہ تفریق ختم ہو جاتی ہے اور یہ دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔

شینگ کے لحاظ سے فن — روحانی فن — ایک ایسا بحرِ بیکراں ہے جس میں ذہنی ترقی کی تمام لہریں — فلسفہ سائنس، مذہب، سیاست — اگر شامل ہو جاتی ہیں۔ وہ جمالیاتی وجدان کو معروض کا عقلی وجدان قرار دیتا ہے شینگ بھی کانت کی پیروی میں ذہن کے تین پہلو بیان کرتا ہے۔ صداقت خیر اور حسن۔ صداقت کی بنیادیں جبر پر استوار ہیں اور خیر کی اختیار پر۔ لیکن حسن جبر اور اختیار دونوں سے بے نیاز ہے۔ صداقت کا تعلق علم سے ہے اور خیر پاکیزہ زندگی میں پوشیدہ ہے۔ اور حسن ان یک طرفہ پہلوؤں کو ایک دوسرے سے ملا دیتا ہے اور فن میں پوشیدہ ہے۔ فن المطلق کا مظہر ہے اور اس طرح فطرت ہی سے بلند مرتبہ کا حامل نہیں ہے بلکہ اس کا رتبہ فلسفہ سے بھی اونچا ہے۔ فن میں شعورِ فانی کی ترقی کے انتہائی مدارج طے ہو جاتے ہیں۔ ایک فنکار فطرت کے تخلیقی عمل کی نقل کرتا ہے اور اس طرح اسے اس کا شعور حاصل ہو جاتا ہے۔

وہ اس عمل میں، المطلق، کی فعلیت کا بھی شعور حاصل کر لیتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ فنکارانہ تخلیق میں المطلق، کو اپنی تخلیقی قوت کا شعور ہوتا ہے۔ یہ شینگ المطلق، کو ایک ایسا خالق تصور کرتا ہے جو فطرت کے جمال و جلال میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ شینگ کہتا ہے کہ حسن میں تشخیص پیدا کرنے کا نام فنون لطیفہ ہے، اس کے یہ معنی نہیں کہ ان کا موضوع کوئی انفرادی ذات ہے۔ فنون لطیفہ کا تعلق اس محیط تصور سے ہے جو کسی ایک فرد کی روح رواں ہے۔ شاعر یا مصنف کسی ایک چیز یا شخص میں اس تصور محیط کو دیکھ لیتا ہے اور اس کو ظاہر کر کے اس خاص چیز یا شخص کو پھر وہی تصور محیط بنا دیتا ہے۔ شاعری اور فلسفہ ہی ایسی چیزیں ہیں جن کی رسائی اس عالم تصوری تک ہے جس کو متصوفین عالم مثال کہتے ہیں اور جن کے سامنے عالم عناصر تحلیل ہو کر رہ جاتا ہے۔ فنون لطیفہ کو دراصل آئی و فانی محسوسات سے سروکار نہیں۔ ان کا کام تو اس مادرائی و جلن کو معرض اظہار میں لانا ہے جس کو حیات ابدی و لامتناہی پر عبور حاصل ہے وہ زمانہ دور نہیں جب کہ فلسفہ اور فنون لطیفہ باہم مل جل کر حقیقت اولیٰ کی تلاش کریں اور پھر حسن اور صداقت کو ایک پائیں۔ لے اس کے فلسفہ کار کرمی خیال موضوع و معروض اور انفس و آفاق میں یکسانیت ہے جو ذات مطلق میں متحد ہیں۔ فطرت کی غیر شعوری تخلیقات انسان کی شعوری تخلیقات کے مشابہ ہیں۔ جس شے کو ہم فطرت میں دیکھتے ہیں وہ اندھی میکانیک نہیں بلکہ ذہن ہے، اور فن کی تخلیقات لاشعور فطرت کی تخلیقات کی مثل ہیں۔ لیکن انسانی ذہانت صرف فنی تخلیقات ہی میں اپنے

اور اپنے سے دور کی دنیا اور حل شدہ اسرار کے مابین تناقضات کو معلوم کرتی ہے۔ فن کے ذریعے ذات اور غیر ذات، انسان اور فطرت، شعور اور لاشعور کے مابین جو تفاوت پایا جاتا ہے، وہ دور ہو جاتا ہے۔ فن اس فرق کی خلیج کو پاٹ دیتا ہے۔ فن ہمیں علم کے عبادت خانے کی دہلیز سے اٹھا کر عبادت خانے کے اندر پہنچا دیتا ہے۔ ذات مطلق اپنے آپ کو فنکار پر اس کی تخلیقی کیفیت کے دوران میں آشکارا کرتی ہے۔ اور اس طرح فنکار کا فن، جو شینگ کے نزدیک فلسفے سے ارفع ہے، ایک اعتبار سے فطرت کے نقاب کو چاک کرتا ہے اور اس کے بھیدوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ یہ محض جمالیاتی بصیرت ہے جس کے ذریعے ہم "والباطن" تک معروضی حقیقت کی حیثیت سے پہنچتے ہیں۔

..... شینگ کے لحاظ سے فن محض حواس کی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی ہی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لئے ایک ایسا آئینہ ہے جو اضافی وسیلے کی وساطت سے حسن مطلق کو آشکارا کرتا ہے۔ فن کا فلسفے سے وہی تعلق ہے جو حقیقت کا تصور سے ہوتا ہے۔ فن اور فلسفہ آپس میں مثال اور جواب مثال ہیں۔ فن کے اسرار و غوامض معلوم کرنے کا فقط ایک ذریعہ ہے اور یہ ذریعہ فلسفہ ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک فلسفی ایک فنکار کی نسبت فن کی حقیقت سے بہت زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔

شینگ کے نظریہ کو مباحث سے سمجھنے کے لئے اس کی تحریروں میں سے چند اقتباسات پیش کرنا ضروری ہے۔ وہ لکھتا ہے "یہ کل نظام دو تنہائی"

نظروں کے درمیان واقع ہے۔ ان میں سے ایک کو عقلی وجدان (جو کائنات ثابت کرنا چاہتا ہے) سے تعبیر کیا جاتا ہے اور دوسرے کو جمالیاتی وجدان (جو شکر کے نظام میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے) سے۔ فلسفی کے نزدیک جو شے عقلی وجدان ہے، وہی شے اس کے معروض کے لئے جمالیاتی وجدان ہے۔ اول الذکر (یعنی عقلی وجدان) چونکہ محض فلسفی کے انوکھے رجحان قلب کے لئے ضروری ہے۔ لہذا اس صورت میں وہ عام شعور میں واقع نہیں ہوتا۔ موخر الذکر بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ آفاقی یا معروضی بنا دیا گیا ہو، عقلی وجدان ہے جو کم از کم ہر شعور میں واقع ہو سکتا ہے اس سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے، کہ فلسفہ، فلسفے کی حیثیت میں کیوں اور کس لئے عالمگیر صحت و جواز کا حامل نہیں ہو سکتا ہے۔ وہ شے جسے مطلق معروضیت دی جاسکتی ہے، فن ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ فن سے اس کی معروضیت کو نکال دیں تو پھر وہ وہ نہیں رہتا جو ہے اور فلسفہ بن جاتا ہے۔ فلسفہ کو معروضیت عطا کر دیں تو یہ فلسفہ نہیں رہتا بلکہ فن بن جاتا ہے۔ فلسفہ اپنی منتہائے معراج کو پہنچتا بھی ہے تو یہ اس نقطے تک انسان کی شخصیت کے صرف ایک جز ہی تک پہنچتا ہے۔ فن کل انسان کو جیسا کہ وہ ہے۔ "رفیع ترین" کی معرفت تک لے جاتا ہے اور یہ ابدی امتیاز بھی ہے اور فن کا اعجاز بھی۔"

ہر جمالیاتی تخلیق کی ابتدا لازمی طور پر دو فعلیتوں کی لامتناہی تفریق سے ہوتی ہے ان میں سے ایک آزادی کی شعوری فعلیت ہے اور دوسری فطرت کی غیر شعوری فعلیت) اور یہ دونوں فعلیتیں تمام آزاد تخلیقات میں علیحدہ علیحدہ کر دی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دونوں فعلیتیں چونکہ ہر تخلیق میں متحدہ طور پر پیش کی جاتی ہیں

اس لئے یہ تخلیق لامتناہی کو متناہی صورت میں ظاہر کرتی ہے چنانچہ یہ لامتناہی جو متناہی صورت میں پیش کیا جاتا ہے "حسن" ہے۔ ہر اس فن پارے کی بنیادی خصوصیت جس میں اہل الذکر و خصوصیتیں (لامتناہی معنی یا مفہوم اور لامتناہی ہم آہنگی یا موافقت) مجتمع ہوتی ہیں، اس لحاظ سے "حسن" اند حسن کے بغیر کوئی فنی تخلیق نہیں ہو سکتی۔"

دوسری جگہ وہ لکھتا ہے "فنی تخلیق کو نامیاتی تخلیق سے زیادہ تران و جہ کی بنا پر متمیز کیا جاتا ہے: ایک تو یہ کہ نامیاتی وجود تفریق سے پہلے اس شے کو ظاہر کرتا ہے جسے جمالیاتی تخلیق تفریق کے بعد ظاہر کرتی ہے، دوسرے یہ کہ نامیاتی تخلیق شعور سے ظہور پذیر نہیں ہوا کرتی۔ لہذا یہ لامتناہی تناقص سے کبھی نہیں نکلتی جو جمالیاتی تخلیق کی شرط ہے، اس لئے فطرت کی نامیاتی تخلیق کا خوبصورت ہونا ضروری نہیں ہے۔ . . . چنانچہ یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ یہ فعلیت، جو کہ بیک وقت شعوری بھی ہے اور غیر شعوری بھی، باطن میں (یعنی بذات خود شعور میں) دکھائی دے گی۔ ایسی فعلیت صرف جمالیاتی فعلیت ہوتی ہے۔ اور ہر فنی تخلیق کو صرف اسی ایک فعلیت کی تخلیق سمجھا جاتا ہے۔ فن کی تصویری دنیا اور اشیاء کی حقیقی دنیا صرف اور ایک ہی جیسی فعلیت کی تخلیق ہیں۔ . . . خارجی دنیا ہی صرف قدیمی ہے اور یہ ابھی تک قلب کی غیر شعوری شاعری ہے۔ فلسفے کا آفاقی نظام، منطق اور اس کی کل عمارت کی بنیاد فلسفہ فن ہے۔ . . . غایت نظر و عملی فلسفہ کی وحدت ہے، لیکن یہ نظام خود موضوع میں اور اس خودی میں اظہار پالنے کے امکان کے بغیر نامکمل ہوتا ہے جو نظری اور عملی دونوں عوامل کی تیز و تشخیص ہے ایک فعلیت جو بیک وقت شعور کی حامل بھی ہوتی ہے اور نہیں بھی ہوتی اور

فطرت کی طرح بے شعور اور روح کی طرح باشعور ہوتی ہے، یہی وہ فعلیت ہے جو صحیح معنی میں جمالیاتی فعلیت ہے۔“ لے

ہیگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) کا فلسفہ حسن بھی قریب وہی جو شیلنگ کا ہے، البتہ مبسوط و مشرح زیادہ ہے۔ فشتے اور شیلنگ کی طرح ہیگل بھی حقیقت کو جامد اور ساکت نہیں مانتا بلکہ ارتقا پذیر سمجھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اصل حقیقت "تصور مطلق" ہے جو عالم بہت بود کا نفس کل یا روح رواں ہے۔ یہ تصور مطلق مائل بہ ارتقاء ہے اور اس غرض سے کہ وہ جانا پنچا نا جائے، اپنے آپ کو معرض ظہور میں لاتا ہے۔ ان اتقائی منازل کو طے کرتے ہوئے حقیقت کو متناقض عناصر سے بسر و آزما ہونا پڑتا ہے اور وہ ان کے صالح عناصر کو اپنے اندر سموتے ہوئے آگے بڑھتی رہتی ہے۔ وہ سادگی سے پیچیدگی کی طرف ارتقائی منازل طے کر رہی ہے اور اس کے لئے کوئی منزل آخری منزل نہیں۔ وہ ہمیشہ ہمیشہ ارتقائی منازل طے کرتی رہے گی۔ صرف تصور مطلق، اصل حقیقت ہے۔ انفرادی نفوس اس نفس کل کی شاخیں ہیں اور ان کی حیثیت محض اعتباری اور اصنافی ہے۔ نفس کل کو ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے تین مدارج سے گزرنا ہوتا ہے۔ یہ مدارج نن، مذہب اور فلسفہ ہیں۔ جب اس کو اپنا وجدانی ادراک ہوتا ہے تو اس سے فنون لطیفہ وجود میں آتے ہیں۔ جب وہ اپنے آپ کو احترام اور عبودیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ تو مذہب پیدا ہوتا ہے۔ اور جب اس کو منطقی تعقل ہوتا ہے تو فلسفہ وجود میں آتا ہے لے ہیگل، حسن اور حقیقت کو تصور مطلق، کے مخالف پر تو مانتا ہے۔ اس

کے لحاظ سے "تصور مطلق" کا حیاتی صورتوں یا وسائل کے ذریعے ظہور کا نام حسن ہے۔ دوسرے الفاظ میں تصور یا نفس کل کا اپنے آپ کو جو اس پر آشکار کر دینا حسن ہے اور چونکہ نفس فطرت سے ارفع ہے اس لئے حسن فن بھی حسن فطرت سے اسی قدر اعلیٰ اور ارفع ہے۔ فطری حسن تو تصور کے حسن کا محض عکس ہے یہ حسن تمام قوتی، حواس، احساس، ادراک اور تخیل کو متاثر کرتا ہے اور اس کی صورتیں بھی اتنی ہی گونا گوں ہوتی ہیں جتنے کہ اس کے مظاہر جو ہر جگہ پائے جاتے ہیں حسن جو صورتیں بھی اختیار کرتا ہے، ان کی تعظیم کریں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ ہر حال میں کثرت میں وحدت ہے۔ حسن اگرچہ کائنات میں پایا جاتا ہے اور خاص کر فطرت میں جو قوت حیات کا سرچشمہ ہے، لیکن یہ ہم پر کلی طور پر فن ہی میں منکشف ہوتا ہے دنیا کے فن پارے نسل انسانی کی بصیرت کے آئینہ دار ہیں۔ لہذا یہ کہنا مبالغہ نہ ہو گا کہ اقوام عالم نے اپنے عظیم ترین وجدانات و تصورات کو فنی تخلیقات ہی کی صورت میں ورثے کے طور پر چھوڑا ہے۔ . . . اس عظیم صورت گر قوت نے جو فطرت میں کار فرما ہے کچھ معینہ اصناف کو بنایا ہے جو یہ ہیں۔ خیالات، قیاسات، تصورات اور قلبی صورتیں۔ یہ سب اصناف انفرادی اور جداگانہ وجودات کا محض ایک سلسلہ نہیں۔ بلکہ ان سب کا آپس میں تعلق ہوتا ہے، نیز اس تعلق میں ایک تناسب و موزونیت پائی جاتی ہے؛ اور اسی تناسب و موزونیت میں حسن پایا جاتا ہے، لیکن یہ زیادہ سے زیادہ ایک بے جان قسم کا حسن ہوتا ہے۔ حسن صرف اس وقت اپنے آپ کو پورے طور پر بے نقاب کرتا ہے جب زندگی ایک مکمل طور پر نشوونما پائی ہوئی صورت کو زندہ کرتی ہے۔ زندگی پہلے تو فطرت کی صورتوں

کو مختلف سانچوں میں ڈھالتی اور ان کی نشوونما کرتی ہے، پھر انہیں بناتی ہے۔
 لہذا یہ صورتیں بذات خود زندگی نہیں ہیں۔ زندگی، جو کہ صورت نگار اور وضع تراش قوت
 ہے۔ گونا گوں ارتقاؤں میں آگے حرکت کرتی رہتی ہے تاکہ دوسری صورتوں کو
 زندگی بخشی ہو، اور تفریق پذیر اور منت نئی صورت بدلنے والی زندگی ہی میں رفیع
 ترین حسن مضمر ہوتا ہے۔ حسن اس نہج سے اپنے آپ کو اضافیت دیا اضافی
 اشیاء میں پہنچانے والا "المطلق" ہے۔ یہ پردہ خفا سے گزر کر اظہار ذات اور
 عرفان ذات میں آنے والا "المطلق" ہے اور اس تسلسل عمل ہی میں تصور کی تجلی، مادہ
 کی رکاوٹ کو دور کر کے اسے منور کر دیتی ہے۔ یہ نور ہے جسے حسن کہتے ہیں۔ ہمیں
 ہر فن پارے کی، جو حسن کا حامل ہوتا ہے۔ خارجی صورت اور مافیہ میں فرق ملحوظ رکھنا
 چاہیے۔ مافیہ سے مراد وہ اندرونی جذبہ ہے جس کے ذریعے فنی پیکر میں روح بھونکی
 جاتی ہے۔ ایک فن پارہ محض شیرھے ترچھے یا سیدھے خطوط سطحی صورتوں، الوان و
 اصوات کا بنا ہوا ہی نہیں ہوتا، اور نہ اس کے اجزائے ترکیبی کا سلسلہ اس جگہ ختم ہو
 جاتا ہے۔ اس کے اہم ترین عناصر احساس اور خیال ہیں اور اگر فن پارہ ان کا اظہار
 نہیں کرتا تو وہ بالکل بے وقعت ہے۔

ہیکل حسن کے ارتقائی مدارج کو تسلیم کرتا ہے اور ارتقائے زندگی کو ایک
 ہی سلسلے کی دو کڑیاں خیال کرتا ہے۔ چنانچہ اسی بنا پر وہ جمادات کے حسن سے نباتات
 کے حسن کو، اور نباتات کے حسن سے حیوانات کے حسن کو، اور پھر ان سب پر انسان کے
 حسن کو اعلیٰ و اکمل سمجھتا ہے۔ اور اس طرح انسان کے حسن کو وہ "تصور مطلق" کا کمال ترین

مظاہر خیال کرتا ہے۔ وہ حیوانات کے حسن و قبح پر بحث کرتا ہے، مگر ایک گونہ بیدلی کے ساتھ۔ اور اس بحث سے ایسا شرح ہوتا ہے۔ جیسے وہ قبح کو ایک اصنافی شے سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک وہ حیوانات قبیح نظر آتے ہیں جن کی صورتیں ان مخصوص صفات کی حامل ہوتی ہیں جو عام طور پر قوت حیات کی مخالف ہوتی ہیں، یا جن کی صورتوں کو ہم روایتاً قبیح سمجھ لیتے ہیں۔ ہم جن حیوانوں اور کھڑے کوڑوں میں قوت حیات کی کمی محسوس کرتے ہیں انہیں شعور ہی یا رسمی طور پر قبیح سمجھ لیا کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انسان اور نرین کے درجے کے نیچے اصنافی قبیح تو ہو سکتا ہے مگر مطلق قبیح نہیں، ایگل کے لحاظ سے معدنی حسن کا دار و مدار عناصر ترکیبی کی وحدت پر ہے۔ اس وحدت کا انحصار مندرجہ ذیل پانچ خصوصیات پر ہے۔ ۱۔ حسن ترتیب یا باضابطگی ۲۔ موزونیت۔ اور تناسب ۳۔ قانونیت ۴۔ تمثیلی خطوط اور ۵۔ ہم آہنگی۔ جب کسی شے میں ان تمام خصوصیات کا امتزاج وحدت کی صورت اختیار کر لیتا ہے تو وہ شے حسین ہو جاتی ہے۔ ان صفات کے علاوہ وہ پاکیزگی کو حسن کی ایک ضروری شرط خیال کرتا ہے۔

اس کے خیال میں فن تین مختلف صورتوں میں ظہور پذیر ہوتا ہے، رمزی کلاسیکی اور رومانی، اور اگرچہ ہر انفرادی فن کو ان تینوں صورتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر فن تعمیر رمزی، سنگ تراشی کلاسیکی اور مصوری شاعری اور خاص طور پر موسیقی رومانی فنون کہے جاسکتے ہیں۔ نہ فن کی ان تینوں صورتوں پر مفصل بحث کرتا ہے اور انفرادی فنون کو بھی اسی تقسیم کی روشنی میں زیر بحث لاتا ہے

ہیگل نے فن میں ایک خاص صفت کی طرف خاص طور پر توجہ مبذول کرائی ہے یہ ایک ایسی صفت ہے کہ اگرچہ اس سے پہلے بھی بعض مفکرین اس صفت کو پیش کر چکے ہیں لیکن اپنی اہمیت کے لحاظ سے یہ صفت جس وقعت کی حامل ہے اس نسبت سے اس طرف توجہ مبذول کی گئی تھی۔ یہ صفت ہے فن میں غور و فکر کی اہمیت۔ ہیگل فن کے لئے غور و فکر کو ایک لازمی اور ضروری شرط خیال کرتا ہے فنکار جس شے کو اپنی تخلیقی فعلیت کے لئے منتخب کرتا ہے اس کی معقولیت ہی تنہا اس کے شعور کو بیدار کرنے والی نہیں ہونی چاہیئے۔ اسے حقیقت و واقعیت کی دل و سحت اور گہرائی پر اچھی طرح غور و فکر کرنا پڑے کیونکہ غور و فکر کے بغیر انسان اس شے جس کے باطن میں ہے، آگاہ نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ فن کے تمام شاہکار اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ ان کے مافیہ یا مواد پر ہر ہر پہلو سے بار بار غور و فکر کر لیا گیا ہے۔ لہذا یہ بات بلا خوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ فن کا کوئی بھی شاہکار غیر محتاط اور ادنیٰ تخیل سے پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ خیال کرنا غلط ہے کہ شاعر اور مصور کو وجدانات کے علاوہ کسی اور شے کی حاجت نہیں ہوتی۔ ایک سچے شاعر کے لئے لازمی ہے کہ شعری تخیل کی تکمیل کے دوران غور و فکر سے پورا پورا کام لے لے۔

سولنگر (۱۷۸۰-۱۸۱۹) شیلنگ اور ہیگل کی طرح سولنگر بھی فطری حسن کا زیادہ قائل نہیں ہے۔ شیلنگ تو فطرت میں حسن کا بالکل قائل نہیں ہے۔ اس کے لحاظ سے فطرت میں حسن صرف اتفاقی طور پر موجود ہوتا ہے اور صرف فن ہی وہ معیار مقرر کرتا ہے جس کی بنا پر فطرت کے حسن کو پہچانا اور بیان کیا جاسکتا ہے۔ سولنگر کے یہاں

یہ بات واضح نہیں کہ وہ فطرت میں حسن کی موجودگی کا قائل ہے یا نہیں۔ کیا فطرت میں حسن، مددِ رک کی اپنی نگاہ کا کرشمہ ہے؟ یا اگرچہ فطرت میں حسن موجود ہوتا ہے لیکن وہ کیفیت کے لحاظ سے فن کے حسن کے مقابلے میں اونٹے دُجے کا ہوتا ہے؟ اس کے متعلق اس کے یہاں واضح طور پر کچھ نہیں ملتا۔ بہر حال اگر وہ حسن فطرت کا قائل ہے بھی، تب بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ اسے حسن فن کے مقابلے میں کم تر سمجھتا ہے اور صرف فن کو حسن کے اعلیٰ معیار کا نمونہ خیال کرتا ہے۔

اس کے لحاظ سے حسن، خدا کا بلا واسطہ جلوہ ہے۔ ”حسن کا ادراک صرف اس وقت ممکن ہے جب ہم اس میں محیط کل ذات باری کی زندہ اور متحرک روح دیکھ سکیں۔“ وہ حسن کے اس تخیل و سو فی نظریے حسن کے مطابق اس بات کا قائل ہے کہ روح مادی حسن میں ظاہر ہوتی ہے۔ بہر حال حسن کے ادراک کا انحصار کسی ایک خاص عضو حس پر نہیں ہے بلکہ وجود خالص تک رسائی تمام فطرت کے وہرانی مشاہد کے ذریعہ ممکن ہے۔ اس وجود خالص کے بہت سے اوصاف میں سے ایک وصف اس کا حسن ہے۔

جہاں تک فن کا تعلق ہے، اس کے نزدیک فن کلیتاً مزئیر ہوتا ہے۔ قدیم فن زیادہ تر خارجی رموز استعمال کرتا ہے اور جدید فن داخلی رموز۔ وہ حسن کو خیال کا تصور سمجھتا ہے اور حسن کو ایک طرف جو ہر اور دوسری طرف نمود خیال کرتا ہے۔ شاعری اور موسیقی اہل الذکر کو بہتر طریقے سے پیش کرتی ہیں اور مصوری اور فن تعبیر و تفسیر الذکر کو

سو لگتخیل اور فینسی کو بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں فینسی وقوف سے متعلق ہوتی ہے اور اس میں اور انسانی شعور میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ ادویہ وجدان کی تصدیق کرتی ہے۔ اس کے بھلا تخیل تصور سے متعلق ہوتا ہے۔ ہم اس کے ذریعے وقوف کے مقابلے میں معروضات کو بہتر طریقے سے سمجھ سکتے اور اس میں تصور کو حقیقت کے رنگ میں پا سکتے ہیں۔ ادویہ وہ صلاحیت ہے جو فن میں تصور کو حقیقت میں تبدیل کر دیتی ہے تخیل ہی طائر کی بنیاد ہے جو حقیقی فن کی جان ہے۔

ٹیلنگ کی طرح سو لگت بھی حسن کو تصور کے زمرہ میں شمار کرتا ہے جو عام شعور کی دسترس سے باہر ہے۔ حسن صداقت اور خیر سے مختلف ہے۔ فنی فعالیت نظری نہیں بلکہ عملی ہے اور بنا بریں فن نظری فلسفہ سے نہیں بلکہ عملی فلسفہ سے تعلق رکھتا ہے۔
 شکار ماخر (۱۹۶۸ء-۱۹۳۲ء) کے خیال میں انسانی زندگی میں جس چیز کو بنیادی حیثیت حاصل ہے وہ احساسات و جذبات ہیں۔ ہم ذات مطلق کو فکر کے ذریعے نہیں بلکہ احساسات کے ذریعے پہنچاتے ہیں۔ مذہبی احساس انسانی علم کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ اگرچہ وہ فن کو مذہب کی زبان کہتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی اختلافاً جمالیاتی رنگ ہیں رنگی ہوئی ہے۔ وہ مختلف فنون پر بحث کرنے کی بجائے اپنی بحث کو حسن کی تعریف شروع کرتا ہے اور جمالیات کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے جمالیات حسن فن کا علم ہے۔ اس طرح وہ جمالیات کو علم کا درجہ عطا کرتا ہے اور باقاعدہ طور پر اس کے اصول مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

شلائر یا خیر بھی متقدمین کی طرح فلسفہ کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ کلام طبعی
 اور اخلاقیات۔ کلام سے وہ جوہیات مراد لیتا ہے۔ طبیعیات میں وہ تمام طبعی علوم
 شامل کرتا ہے اور اخلاقیات انسان کی تمام آزادانہ فعلیت پر محیط ہے (مثلاً زبان
 فکر فن، مذہب اور اخلاق) اس کے لحاظ سے اخلاقیات کا مطلب صرف علم الاخلاق
 نہیں ہے بلکہ جن معنوں کے لئے وہ یہ لفظ استعمال کرتا ہے ان معنوں کے لئے
 بعض مفکرین نفسیات یا علم الذہن کے الفاظ استعمال کرنا مناسب خیال کریں گے
 انسانی فعلیات کو دو طریقوں سے تقسیم کیا جاسکتا ہے اول یا تو وہ جو تمام
 انسانوں میں کم و بیش یکساں طور پر پائی جاتی ہیں مثلاً منطقی فعلیت یا جو مختلف انسان
 مختلف طریقوں سے موجود ہوتی ہیں اور انفرادی فعلیت کہلاتی ہے۔ دوم یا تو وہ جو داخلی زندگی سے متعلق ہو
 ہے یا جو خارجی عالم سے تعلق رکھتی ہے اور عملی فعلیت کہلاتی ہے۔ فنی فعلیت ایک طرف انفرادی فعلیت
 ہے اور دوسری طرف اعلیٰ فعلیت۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ فن خارجی عالم کو بھی پیش کرنا ہے لیکن اس کا
 حیثیت صرف ثانوی ہے۔ اس کا اصلی مقصد تو داخلی کیفیت کو پیش کرنا ہے ایک واقعی غصہ کہ
 شخص اور اس شخص میں جو ایک غضبناک شخص کا بیج پر ہارٹ۔ ادا کرتا ہے، یہ فرق ہے کہ
 اس دوسرے شخص میں غصہ و غضب تو بکواساں بڑا دکھائی دیتا ہے۔ اور اس لئے حسین
 معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں داخلی تصور دار کار کی روح میں موجود ہوتا ہے
 اور یہ تصور و بیان اور اس کے طبعی مظہر کے درمیان حائل رہتا ہے۔ فنی فعلیت
 انسان کی ان دوسری فعلیتوں سے متعلق ہے جن میں ہم فرد کو اس کی امتیازی
 حیثیت میں پہلے ہی سے فرض کر لیتے ہیں یہ مساوی طور پر ان سب فعلیتوں سے
 تعلق رکھتی ہے جو لازمی طور پر اپنے اندر کشور و فنا پاتی ہیں اور اپنی تکمیل کے لئے کسی

خارجی عالم کی محتاج نہیں ہیں۔ فن اس اعتبار سے ایک داخلی فعالیت ہوتی جس میں اس امتیاز کو پہلے ہی سے فرض کر لیا جاتا ہے کہ داخلی ہے نہ کہ عملی اور فکری بننے کے منطقی راہ۔

شلاثر یا خفی صداقت کو عام صداقت سے مختلف خیال کرتا ہے اس کے لحاظ سے ہم شاعری میں صداقت کے تلاش نہیں اور اگر صداقت کے تلاشی ہوتے بھی ہیں تو اس صداقت کے جو اس معروضی صداقت سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ جس کے مثل لازماً کوئی دوسری شے ہونا چاہیے۔ چاہے یہ معروضی صداقت کلی ہو یا انفرادی۔ بالفاظ دیگر خفی صداقت علمی اور تاریخی صداقت سے مختلف ہوتی ہے۔ جب کسی نظم کے کردار کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ صداقت سے مبرا ہے تو اس نظم کو قابل تعریف نہیں سمجھتے لیکن اگر اس کردار کے متعلق یہ کہا جائے کہ وہ ایک خالص ایجاد ہے اور کسی حقیقت سے مشابہ نہیں ہے۔ یہ تو ایک بالکل دوسری بات ہو جاتی ہے۔ نظم میں ایک کردار کی صداقت کا انحصار ایک فرد واحد کا انداز فکر و عمل پیش کرنے میں ہے یہاں تک کہ تصاویر میں بھی معروضی حقیقت کی مطابقت وہ عنصر نہیں ہے جو انہیں فن کا اعلیٰ نمونہ بنا دیتا ہے۔ فن اور شاعری سے علم کی شعاع نہیں پھوٹتی بلکہ یہ ایک منفرد شعور کی صداقت کا اظہار ہیں۔ یہ فکر اور تخیل کی تخلیقات ہیں اور یہ تخلیقات دوسری تخلیقات سے اس بنا پر مختلف ہیں کہ وہ مماثلت کو پہلے سے فرض نہیں کرتیں اور منفرد شعور کا اظہار کرتی ہیں۔

فن کا موضوع بلا واسطہ شعور ذات ہے اس موضوع کو فکر اور امانا

یا سمجھنا اہم کے تصور سے پوری طرح مینز کرنا بہت ضروری ہے۔ ہر خرد فکر کا مطلب
لحاحات کے تنوع میں نمائندگی کا شعور ہے۔ ہمیں یہ بات ابھی طرح سمجھ لینا چاہیے
کہ بلا واسطہ شعور ذات بذات خود ایک تنوع ہے۔ کیونکہ تمام زندگی شعور ہی
کی تکمیل ہے۔ سہ

مشائخ و مآثر فن کی آزادی کی قدر کا بہت زیادہ قائل ہے۔ وہ فن کا اخلاقی
معیار سے جانچنے کو پسند نہیں کرتا۔ اس کے لحاظ سے فلسفیانہ نظریات
اخلاقی قیود سے آزاد ہوتے ہیں اسی طرح فن بھی ان سے آزاد ہے فن اخلاقی
اور عملی اثرات سے بے نیاز ہے۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "فن
کی مختلف تخلیقات میں بجز اس کے کچھ فرق نہیں ہوتا کہ فنی کمال کے اعتبار
سے ان میں کس قدر تفاوت پایا جاتا ہے۔ فن کی قدر کا انحصار اسکے کمالی اسلوب پر ہوتا ہے
جس میں خارجیت اپنی داخلیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہوتی ہے۔

وہ شار کے کھیل کے نظریہ کا مخالف ہے کیونکہ اس کے خیال میں شاعر یا
نظریہ فن کو بجائے زندگی کے ایک سنجیدہ عمل کے ایک کھیل یا ذریعہ تفریح بنایا
ہے۔۔۔۔۔ فنی فعالیت عالمگیر انسانی صلاحیت ہے اور اس صلاحیت سے
محروم شخص کا خیال بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس
صنم میں مختلف انسانوں میں بہت زیادہ فرق ہوتا ہے بعض اشخاص فن
سے صرف لطف اندوز ہونے کے متمنی ہوتے ہیں، بعض حقیقی ذوق کے مالک
ہوتے ہیں اور چند اشخاص ایسے بھی ہوتے ہیں جو نابغہ کھلانے کے مستحق ہوتے
ہیں۔

شو پینہار (۱۸۸۸-۱۸۶۰) کے نظام فکر میں "ارادہ" کو مرکزی حیثیت

حاصل ہے اسے اپنے پیشروں سے سب سے بڑا اختلاف یہ ہے کہ وہ ہستی کی اصل بگاڑنے ایک "تصور مطلق" کے ایک "ارادہ مطلق" کو بتاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے یہ تمام عام ارادے کی ایک شکل ہے۔ یہ تمام جہان اپنے کلی مظاہر کے ساتھ ایک انفرادی ارادہ کی محرومیت ہے۔ یہ جہاں حقیقت نہیں بلکہ حقیقت صریحہ ارادہ مطلق ہے جو یکساں اور ناقابل ادراک ہے ارادہ مطلق نے اپنے آپ کو جمادات، نباتات اور حیوانات میں بالترتیب ظاہر کیا ہے اور سب سے آخر میں یہ انسان میں ظاہر ہوا ہے۔ جہاں اسے اپنا شعور حاصل ہو گیا ہے۔ بلکہ لہذا اس کی فطرت کا تقاضا ہے مگر اس کے سامنے کوئی خاص نصب العین نہیں۔ کچھ خبر نہیں کہ کہاں سے آ رہا ہے اور کہاں جا رہا ہے اور یہ ارادہ مطلق بندھا اور ناقابل ادراک ہے۔ ارادہ کا اسے محبت بندش کا

نتیجہ ہے کہ زندگی ایک مصیبت بن کر رہ گئی ہے۔ زندگی میں جتنی خرابیاں پیدا ہوئی ہیں۔ وہ اس ارادہ نے معقول افراد و شخص سے پیدا ہوئی ہیں۔ اس ارادہ کی اس بے بصیری اور بے عقلی کا نتیجہ ہے کہ زندگی دکھوں کا گہوارہ بن کر رہ گئی ہے۔ یہ زندگی شر ہے، شر سے عبارت ہے اور اس کا بنیادی محرک اور حقیقتِ عالم ہے۔ لذت یا مسرت، اہم محض سلبی طور پر عدم وجود کا نام ہے۔ خوشی ایک مثبت قدر نہیں بلکہ اس کی حیثیت صرف سلبی اور منفی ہے۔ دکھ کے دور ہو جانے کا نام خوشی ہے۔ یہیں چاہیے کہ ہم اس ارادے کے شر کے دائرے اور پھندے سے نکلنے کی کوشش کریں۔ اس کی تین صورتیں ہیں۔ فلسفہ اخلاقیات اور فنون لطیفہ۔ مسائل حیات پر غور و فکر کرنے اور جلیل القدر مفکرین کے خیالات کو سمجھنے کی کوشش کرنے سے انسان وقتی طور پر ارادہ مطلق کی سفاکیوں سے سکون حاصل کر لیتا ہے۔ اور اسے اطمینان قلب حاصل

ہو جاتا ہے سکون قلب حاصل کرنے کے بعد گویا ہم دنیا سے سعادتمندانہ
 ہو جاتے ہیں۔ یہ وہی کیفیت ہے الم ہے جسے خیر بہترین کہا جاسکتا ہے۔ اور
 اس کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح ہم کچھ نجات ہی کے لئے نہیں، ارادے کی تکمیل
 اور جلد جہد سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ مادے نے ہمیں جس دھام میں مبتلا کر دیا
 ہے۔ اس کیفیت سکون قلب میں ہم وقتی طور پر اس سے آئندہ حاصل
 کر لیتے ہیں۔ لیکن اس مقصد کے حصول کے لئے فنون لطیفہ کو فلسفہ پر توجہ
 حاصل ہے شوبہار کے لحاظ سے شاعر ہونا فلسفی ہونے سے کہیں زیادہ خوش
 قسمتی ہے۔ فنون لطیفہ کی بنیاد وجدان پر ہے۔ وجدان کا موضوع وہ تصورات
 ہیں جن کو افلاطون ازلی نونے کہتا ہے۔ جزئیات سے فنون لطیفہ کو کوئی
 سروکار نہیں۔ فنون لطیفہ وجدان کے توسط سے عالم زمان و مکان کے
 جزئیات کی ہیئت کو بدل دیتے ہیں اور ان کو ہمارے لئے سکون و راحت
 کا سبب بنادیتے ہیں اس کے لحاظ سے حسن کے ذریعے مصائب عالم
 سے یک گوشہ نجات مل جاتی ہے۔ حسن تصور کا اظہار ہے۔ اس عالم کی ہر
 شے کسی نہ کسی حد تک حسین ہے۔ حسن پر غور و خوض کرتے ہوئے اور اس
 سے محظوظ ہوتے ہوئے ہم اپنی انفرادیت اور ارادہ آزاد ہو جاتے ہیں۔
 اور اس طرح ہم پرارادہ مطلق کی گرفت و گھیلی سے رہ جاتے ہیں۔ فنون
 لطیفہ ہمیں جہد پر زمان حاصل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ جب ہماری توجہ حسن
 کی طرف مبذول ہوتی ہے تو ارادہ غائب ہو جاتا ہے۔ لیکن فلسفہ یونانیوں
 لطیفہ ہم کو صرف تھوڑی دیر کے لئے سکون دے سکتے ہیں۔ ارادہ مطلق یا
 مشیت کی سفاکیوں سے مستقل طور پر نجات پانے کے لئے ضروری ہے

یہ ہم زندگی تجویز دیں اور دنیا کے جھگڑوں سے منہ موڑ کر منیاس لے لیں۔ **شوہنہار**
 کے اس فقرے میں جہاں تا بدھ کی تعلیم کا اثر صاف نمایاں ہے جس سے شوہنہار
 بہت متاثر ہے۔ بہر حال اس جہان میں وقتی سکون کا حصول بھی ایک نعمت
 ہے اور اس کا بہترین طریقہ حسن پر غور و فکر کرنا ہے۔ حسن انسان پر جو اثر مرتب
 کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے دو طرح کا ہوتا ہے۔ اور انسان کو ارادے
 سے نجات دلاتا ہے۔ یعنی زندہ رہنے کے ارادے سے، جو ہمیشہ انسان کی
 بدترین بدی اور حرمان فیضی کے ہمراہ رہتا ہے۔ یہ انسان کو عدلت و معلول
 دلائل و مقاصد اور عواطف و امیال سے بھی نجات دلاتا ہے۔ دوسرے
 یہ ہمارے قلوب کو ایک ایسے تصور سے معمور کر دیتا ہے جو ایک اعتبار سے
 ارادے کی معروضی صورت ہے اور یہ ایک خارجی شے کی طرح ہمارے
 جمال یاتی مشاہد سے میں داخل ہو جاتی ہے۔ ہر شے چونکہ تھوڑی بہت ارادے
 کی معروضی تصویریت ہوتی ہے اس لئے کچھ نہ کچھ امتیازی شان رکھتی ہے۔ اور
 اس وجہ سے یہ تھوڑی بہت خوبصورت بنا ہوتی ہے۔ اپنے اسی تصور حسن کی
 بنا پر شوہنہار ارادہ مطلق کے ناقص نظریہ پر جزوی معروضی تصویریت کو قبح کہتا
 ہے۔ جلال حسن کی طرح ہے۔ کائنات اس کے کہ یہ انفرادی ارادے اور مجموعی
 بچاؤ کی اشیاء کے درمیان معانہ تعلق کر پہلے ہی سے فرض کر لیتا ہے۔
 اور جب اس عباد پر کوشش کے ساتھ قابو پالیا جاتا ہے تو یہ موضوع کی
 روحانی رفعت کو پیدا کرتا ہے۔

شوہنہار حسن اور حقیقت تک پہنچنے کے لئے علم سے زیادہ وجدان
 کو ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے علم کسٹھی کی حقیقت تک نہیں

پہنچتا بلکہ وہ صرف اس کی ظاہر اوصاف تک ہماری رہنمائی کر سکتا ہے اس
 ظاہر دیا کا علم ہم ادراک اور استدلال سے حاصل کرتے ہیں لیکن کائناتی تصورات
 اور قائم بالذات شے کے متعلق ہماری معلومات کا دار و مدار وجدان پر ہوتا
 ہے۔ یہ خالص غور و فکر جمالیاتی غور و فکر ہے اور اس پر یہ خواہش اور ان مشا
 سے جو اختیاری افعال سے متعلق ہوتے ہیں آزاد ہوتا ہے۔ اور حسن سے سرور
 ہونے کی اصل وجہ یہی ہے۔۔۔ فن ایک ایسا تشاؤ و مشروب ہے جس کے
 ذریعے ہم زندگی کے مصائب سے وقتی طور پر بے نیاز ہو جاتے ہیں بلکہ
 ہم کسی شے کے حسن کو حسی ادراک، علمی تعقل یا استدلال کے ذریعہ نہیں
 پہنچاتے بلکہ صرف وجدان کے ذریعہ پہنچاتے ہیں۔۔۔۔۔ ہمارے وجدان
 حسن میں اذیے کو سکون ملتا ہے، خواہش ختم ہو جاتی ہے نفس معروض
 کو حاصل کرنے کی آرزو سے بے نیاز ہو کر اسے غیر جانبدارانہ طور پر دھیان
 میں لاتا ہے۔ اور اس طرح جسم حسن کے عالم میں اس طریقے سے پہنچتے
 ہیں جیسے ایک ہائیدار عالم میں۔ فنکار اپنی فعالیت کے بہترین نتائج کو
 ایک قسم کے وجد کی بدولت ہی حاصل کرتا ہے جو نفس کا ابتدا ہی سے
 نیست و نابود کر دیتا ہے۔ اس طرح ان کی انفرادی ذات کی محدودیت ختم ہو
 جاتی ہے۔ لہذا کسی اعلیٰ فن پارہ کی تخلیق کے ارادے کو عقل سے علاحدہ کر
 لینا چاہیے اور ذاتی خواہش کو غیر ذاتی عقل و فہم کے ماتحت کر دینا چاہیے۔
 فنکار کی شخصیت کی خلل اندازی اس کی اپنی فنی تخلیق کو ختم کر دیتی ہے
 تابعہ کی تخلیق، افادہ کی شے نہیں ہوتی بلکہ فائدہ ہونا ہی اس کی اعلیٰ
 کیفیت کی دلیل ہے۔ وہ صرف اپنے لئے موجود ہوتی ہے۔

شور بہار وہ پہلا مفکر تھا جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ تمام فنون موسیقی کے معیار تک پہنچنے کے لئے کوشاں ہیں۔ اگرچہ شور بہار کے ان الفاظ کی تشریح غلط طور سے کی گئی ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے ایک زبردست صداقت کا اظہار کیا ہے۔ اس کے پیش نظر موسیقی کی مجرور صفات تھیں۔ صرف موسیقی میں ایک فنکار اپنے سامعین سے بلا واسطہ تعلق قائم کر سکتا ہے۔ اور اسے کسی اور ایسے ذریعہ کی ضرورت نہیں ہوتی جو دوسرے مقاصد میں بھی استعمال ہوتا ہو صرف ایک موسیقی کار اپنے شور سے ایک فنی تخلیق میں آزاد و سوتا ہے اور اس کا مقصد محفوظ رکھنے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتا ہے۔

باب

تصوریت

انیسویں صدی کے وسط تک جرمنی میں عنیت کا کافی زور تھا لیکن اس کے بعد آہستہ آہستہ عنیت کا زور کم ہوتا گیا اور مفکرین حقیقی دنیائے میں نسبتاً زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ عقلی استدلال کے ساتھ ساتھ انہوں نے تجربہ اور مشاہدہ کی طرف بھی توجہ مبذول کی اور تجربات اور تصورات کے علاوہ اب وہ طاقعات اور حقیقت پر بھی غور و خوض کرنے لگے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے تصوریت کو بالکل فراموش کر دیا تھا وہ ماحول سے متاثر تھے لیکن ان کا دامن ماضی کی رعایات سے بھی وابستہ تھا۔ ان کی تصوریت میں حقیقت کی جھلکیاں نمایاں ہونے لگی تھیں۔ وقت کے تھانوں کا انہیں احساس ہو گیا تھا۔ لیکن اس کے باوجود تصوریت ہی کے حامی تھے۔ اگرچہ ان کی تصوریت اپنے پیشروؤں کے مقابلے میں حقیقت کی طرف زیادہ جھکی ہوئی تھی۔ یہی وہ مددگار ہے جو انیسویں صدی کے آخر تک جرمنی میں خاصاً مقبول رہا۔ جرمنی کے علاوہ فرانس اور اطالیہ میں بھی اس مددگار فکر کے پیرو موجود تھے جو جرمنی کے تصوریت پسند مفکرین سے متاثر تھے اس صدی میں ان عظیم مفکرین کے علاوہ جن کے متعلق گزشتہ باب میں عرض کر چکا ہے۔ اس شہ نگر کے اکثر مسکین نے بھی جہاں جاتی مسائل پر

خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے نظریات کی وہ اہمیت نہ تھی جو شیلنگ ہیگل اور شوپنہار کے نظریات کی ہے بہر حال ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور تاریخ جمالیات میں ان کے نظریات کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔

وٹسے (۱۸۰۱-۱۸۶۶) ہیگل سے کافی متاثر ہے۔ اس نے ہیگل کی عقلیت

کو تصوف کے رنگ میں رنگتے اور مذہبی عقائد اور ہیگل کے فلسفہ میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ بہر حال وہ ہیگل کے اس نظریے سے مستفق نہیں کہ منطق اعلیٰ ترین علم ہے اور فن اور مذہب، علم کے زیرنگیں ہیں۔ وہ حسن کی تین حیثیتوں کا قائل ہے

(۱) موضوعی اور عالمگیر حیثیت (۲) معروضی اور مختلف فنون میں خصوصی حیثیت

اور (۳) ذہن اور کردار میں موضوعی اور معروضی حیثیت۔ اس کے لحاظ سے جمالیاتی

تصور منطقی تصور سے بہتر ہے اور خدا اور مذہب تکسہ ہی ہماری رہنمائی کرتا

ہے۔ تصور حسن جو عالم محسوسات سے ماوراء ہے، ایک حقیقت ہے اور چونکہ خدا

کا تصور مطلق محبت ہے، اس لئے محبت میں حسن کی موجودگی لازمی اور ضروری

ہے۔ وٹسے کے لحاظ سے مجرد تصور بذات خود حقیقت نہیں ہے بلکہ یہ حقیقت

کا منطقی سانچہ ہے۔ منطقی علم کو وہ قوانین متعین کرتے ہیں جو زمان سے ماوراء ہیں

لیکن ہم قوانین کی اس جبریت کے مکمل طریقے سے غلام نہیں ہیں۔ مظاہر عالم کا

ظہری طرح مشاہدہ کرنے کی وجہ سے ذہن، حسن میں اس آزادی کا ادراک کرتا ہے

جو خدا تعالیٰ نے اپنی مخلوق کو عطا کی ہے۔ وٹسے نے جمالیاتی نظریہ میں قبح کی پوزیشن

کو کافی اہم قرار دیا ہے۔ اور اس بات پر زور دیا ہے کہ ایجابی اور حقیقی قبح کا حسن میں

نہ صرف ایک خاص مقام ہے بلکہ وہ حسن کی قوت میں اضافہ کا موجب بھی ہے۔
 حسن میں خامی اور قبح کو وہ بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے
 اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فنون لطیفہ میں حقیقی قبح کی موجودگی کو ضروری قرار دیتا
 ہے۔ اس کے برخلاف وہ فنون لطیفہ میں قبح کو صرف اس صورت میں جائز
 خیال کرتا ہے کہ وہ مزاح یا رومان کے انداز میں فن پر اثر انداز ہو۔ دوسرے ہیکار
 اور اجڑے مقامات میں حسن کی موجودگی کا قائل نہیں کیونکہ ان میں بے جان
 عناصر جاندار عناصر کے لئے عمل کی بنیاد نہیں بنتے۔

فشر (۱۸۰۷-۱۸۸۷) جمالیات جس مفکر نے سب سے زیادہ لکھا ہے۔ وہ
 فشر ہے لیکن چونکہ کمیت بہر حال کیفیت سے نہ صرف مختلف ہوتی ہے بلکہ
 کمتر بھی۔ اس لئے ہم فشر کو درجہ اول کے مفکرین میں شمار نہیں کر سکتے بہر حال اس
 نے ہیکل کے نظریے کو نہ صرف جامع بنایا بلکہ اسے آگے بھی بڑھایا۔ اگرچہ کرپسے
 کے خیالی میں اس نے ہیکل کے نظریہ کو اس طرح پیش کیا کہ اسے مسخ ہی کر دیا۔ اس
 کی چار جلدوں پر مشتمل سب سے ضخیم کتاب "جمالیات بحیثیت علم الحسن" کو تین جلدوں
 میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں اس نے حسن کی مابعد الطبیعات سے بحث
 کی ہے۔ اس میں وہ حسن کو نظری طور پر زیر بحث لایا ہے۔ اور اس بات سے
 بحث نہیں کی ہے کہ حسن میں کہاں اور کس طرح واقعیت کا رنگ پیدا کیا جا
 سکتا ہے۔ دوسرے حصے میں اس نے تجسیم حسن کو پیش کیا ہے، جو اپنے آپ کو
 دو طریقوں سے ظاہر کرتا ہے۔ حسن منظر اور حسن تخیل۔ اول الذکر موضوعی وجود سے

محرم ہوتا ہے اور دوسرا ذکر معروضی وجود سے تیسرے حصے میں اس نے فن پر

عام بحث کی ہے اور اس کے دو پہلوؤں

طبیعیاتی اور نفسیاتی، معروضی اور موضوعی کو پیش کیا ہے۔

فشر کے خیال میں حسن نہ تو صرف نظری فعلیت سے متعلق ہوتا ہے اور نہ

ہی صرف عملی فعلیت سے۔ بلکہ وہ اسے ان دونوں سے اعلیٰ اور تضاد سے بالا

سمجھتا ہے۔ وہ حسن کو روح مطلق کی حیثیت دیتا ہے اور اس حیثیت میں

مذہب اور فلسفہ بھی حسن کے ساتھ شامل ہیں۔ لیکن ہیگل کے برخلاف، فشر

پہلا درجہ مذہب، دوسرا فن اور تیسرا فلسفہ کو دیتا ہے۔ کروچے کہتا ہے

کہ اس زمانے میں ان تینوں کو ایک دوسرے کے مقابلے میں پوزیشن دینے

پر کافی توجہ مبذول کی گئی تھی۔ ان تین الفاظ کو الٹ بھیر کر اگر اول دوم اور سوم قرار دیا

جائے تو چھ ممکن طریقے ہو سکتے ہیں، جن میں چار پر حقیقتاً عمل کیا گیا اور ان تینوں

کو مندرجہ ذیل ترتیب سے پیش کیا گیا۔

فشر	مذہب	فلسفہ	ہیگل
فشر	مذہب	فن	ہیگل
فشر	فن	فلسفہ	دوسرے
فشر	فن	مذہب	فلسفہ

لیکن فشر کہتا ہے کہ درحقیقت نے پانچویں ترتیب پیش کی یعنی مذہب، فلسفہ

اور فن۔ اور اب صرف چھٹی ترتیب یعنی فن، فلسفہ اور مذہب باقی رہ جاتی ہے

اور کیا تعجب ہے کہ کوئی نامعلوم مفکر اسے اپنا لے اور اپنے نظام فکر کی بنیاد

اس ترتیب پر رکھ دے۔

حسن، روح مطلق کے دوسرے درجے کی حیثیت سے تصور مطلق کو حقیقت کے رنگ میں پیش کرنے کا نام ہے۔ اس کی حیثیت مجرد قیاس کی نہیں ہے بلکہ یہ حقیقتاً قیاس و حقیقت کی وحدت پر مشتمل ہے۔ ہر تصور بحیثیت نوع اپنا تعین آپ کرتا ہے۔ اور ہر نوع کا تصور اپنے کمترین درجے میں بھی، کلی تصور کے ایک جز ہونے کی وجہ سے خوبصورت ہوتا ہے۔ لیکن تصور کا درجہ جس قدر بلند ہوگا، اس کا حسن بھی اسی نسبت سے زیادہ ہوگا۔ سب سے بلند درجہ انسانی شخصیت کا ہے۔ انسانی شخصیت کی اس ”رومانی دنیا میں تصور اپنی صحیح اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔۔۔ اخلاقیات کا تصور سب سے ارفع ہے۔ اخلاقیات اور آزادغایا، حسین شے کا سب سے اہم اور گراں بہا مواد مہیا کرتی ہیں“ لیکن اس تنبیہ کے ساتھ کہ حسن جب اس عالم کو وجدان کی وساطت سے بطور حقیقت کے پیش کرتا ہے تو وہ اس فن کو جس کا رجحان اخلاقیات کی طرف ہوتا ہے، خارج کر دیتا ہے۔ فشر کے خیال میں ایک فنکار واقعیت کی نقالی سے حسین شے تخلیق نہیں کر سکتا۔ وہ فوٹو گرافر کی طرح نقل اتارنے کو فن نہیں سمجھتا۔ لیکن وہ فطرت سے قطع تعلق کرنے کو بھی جائز خیال نہیں کرتا۔ کیونکہ اس طرح صرف تو ہمارے نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ وہ ایک نئی راہ پیش کرتا ہے۔ وہ فطرت کے ماز سرسبز کو کو معلوم کرنا چاہتا ہے۔ وہ اس کی تہ تک پہنچ کر اور اس کی حقیقت کو پوری طرح سمجھ کر یہ مقصد حاصل کر سکتا ہے اور یہی اس کا نصب العین ہے۔

فشر نے اپنی بعد کی تصانیف میں اپنے بعض نظریات پر خود تنقید کی ہے اور ان سے دست بردار ہو گیا ہے ان میں سے دو نظریات قابل ذکر ہیں اول نظریہ حسن فطرت اور حسن تخیل اور دوم نظریہ قبح۔ اس نے اپنی ضخیم کتاب ”جمالیات بحیثیت علم الحسن“ میں حسن فطرت کو معروضی اور حسن تخیل کو ضروری قرار دیا تھا۔ لیکن بعد میں وہ کہتا ہے کہ ”حسن فطرت کے باب کو حذف کر دینا چاہئے“ حسن کا دار و مدار ادراک پر ہے اور حقیقتاً جب فن اور تخیل کا ذکر ہوتا ہے تو اس مواد کی طرف جو فطرت انہیں مہیا کرتی ہے، رجوع کرنا ہی پڑتا ہے۔ دوسرا نظریہ جس میں اس نے انحراف کیا، قبح کا نظریہ ہے اس نے اپنی شروع کی تحفوں میں قبح کو جمالیاتی طور پر صرف منفی مقام دیا تھا۔ لیکن بعد میں اس نے اپنے اس نظریہ سے دست بردار ہو کر دوسرے کے نظریہ کو قبول کر لیا تھا کہ قبح ایک ایسا ضروری عنصر ہے کہ جس کے بغیر حسن میں مادی تغیر و تبدل رونما نہیں ہو سکتا۔ فشر کے زمانے میں صنعتی انقلاب رونما ہو چکا تھا۔ فشر کو ایک طرف فن اور دستکاری کے تعلق کا احساس تھا۔ اور دوسری طرف مشینوں کی ایجاد اور پیداوار کی زیادتی سے دستکاروں کے لئے نئی نئی مشکلات کا اس کی نگاہوں کے سامنے وہ مسائل بھی تھے جو اپنی پوری شدت کے ساتھ فن کو مستقبل میں پیش آنے والے تھے اور یہ تمام وہ مسائل ہیں جن میں موجودہ زمانے میں کافی دلچسپی محسوس کی جاتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان تمام دلچسپ مسائل پر بحث اس کی ضخیم کتب میں اس طرح منتشر ہے کہ ان کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔

لوتے (۱۸۱۶-۱۸۸۱) کے جمالیاتی نظریہ کی بنیاد دو دعویوں پر استوار ہے۔
 خاص وہ بلکہ ہے جس پر جمالیاتی تجربہ کا دار و مدار ہے اور دوم احساس ہماری فطری
 حالت کی واقعیت کا نام ہے۔ اور یہ خارجی ارتسام سے متعین ہوتی ہے تمام ان
 نظریات کی طرح جو جمالیاتی زندگی کے جذباتی پہلو پر زور دیتے ہیں لوتے کا
 نظریہ بھی حسن کو بہت حد تک موضوعی قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں حقیقی حسن
 ”محفوظ ہونے والی روح مجرد کے سوا اور کہیں موجود نہیں ہوتا۔“ محسوس ہونے
 والی روح مجرد، حسن کا مشاہدہ کر کے اسے متعین ہی نہیں کرتی بلکہ یہ معروض
 سے تعلق پیدا کر کے حسن کو تخلیق بھی کرتی ہے بہر حال ہم اس کے نظریہ حسن
 کو خالص موضوعی نظریہ نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ حسن
 کی ابتدا اگرچہ موضوع سے ہوتی ہے، بہر حال یہ معروض سے بالکل غیر متعلق بھی
 نہیں ہوتا۔ جمالیاتی خط آپ ہی آپ حاصل نہیں ہو جاتا بلکہ وہ خارجی عالم کے
 معروضات سے متاثر ہوتا ہے۔ اس لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ خط کی
 علت معروض میں پنہاں ہوتی ہے۔ لیکن صرف معروض میں پنہاں نہیں ہوتی
 جمالیاتی حظ میں موضوع اور معروض ایک دوسرے سے پوری طرح مل جاتے
 ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خارجی اور فطری دنیا ایک دوسرے کے لئے
 تخلیق کی گئی ہیں۔۔۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم کائنات کی آغوش میں
 آگئے ہیں۔

اس کے لحاظ حسن باعث مسرت ہوتا ہے لیکن وہ ہمیں بحیثیت

فرد کے مخلوق نہیں کرتا، بلکہ وہ ہمارے عالمگیر روح مجرد کو حظ بخش ہے۔ حسن تمام حسین اشیاء کی مشترکہ صفت نہیں ہے بہر حال وہ اپنے آپ کو افراد اور واقعات کے ذریعے واقعیت میں تبدیل کر لیتا ہے اور ان کی خصوصیات میں بے نقاب ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو ہر زندہ فرد کی فطرت اور خلقت کے عالمگیر قوانین میں ظاہر کرتا ہے فن کو اپنے حسن کا احساس دلانے کے لئے ہمارے حواس کو محفوظ کرنا چاہیئے (اور یہ اس کی عضو یاتی شرط ہے) اس کے علاوہ اسے عام قوانین کے مطابق بھی ہونا چاہیئے جو اس کی نفسیاتی شرط ہے غرض ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ لوگ اپنے دوسرے نظریات میں ہر بارٹ سے کافی متاثر ہے لیکن جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے۔ اس نے اپنے لئے ایک نئی راہ تلاش کی ہے۔

روزن کرانز (۱۸۰۵-۱۸۷۹) نے اپنی تصنیف "قیح کی جمالیات" میں اس لفظ قبیح پر مفصل بحث کی ہے۔ وہ اس تصور کو حسن اور تقن آمیزی کے درمیان جگہ دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے قبیح ابلیسیت میں اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ وہ اس نظریہ کا مخالف ہے کہ قبیح فن میں حسن کے آب و تاب کو نمایاں کر دیتا ہے۔ بہر حال وہ فن میں قبیح کی موجودگی کا قائل ہے، کیونکہ کسی تصور کو فن میں پوری طرح پیش کرنے کے لئے قبیح ایک ضروری جزو ہے۔ وہ قبیح کو حسن کے برابر درجہ دینے کے لئے تیار نہیں کیونکہ حسن ایک قدر بالذات ہے اور اپنے وجود کے لئے کسی اور کسی چیز کا محتاج نہیں۔ لیکن قبیح اپنے وجود کے لئے حسن کا محتاج ہے اور وہ حسین شے کے ذریعے اور صرف حسین شے میں منعکس ہو سکتا ہے۔

وہ قبح کو حسن سے ایک الگ اگرچہ متعلق موضوع بحث سمجھتا ہے اور اس وجہ سے وہ اس پر جداگانہ بحث کرتا ہے لیکن اسے جمالیاتی مسائل ہی میں سے ایک مسئلہ خیال کرتا ہے۔ قبح حسن کا نفیض ہے۔ کیونکہ وہ عناصر جو حسن کو پیدا کرتے ہیں، متضاد خصوصیات کے حامل ہونے پر قبح کے موجب ہوتے ہیں۔ قبح اور حسن ایک دوسرے سے بالکل جدا ہیں۔ اول الذکر موخر الذکر میں عناصر ترکیبی کی حیثیت سے داخل نہیں ہوتا لیکن چونکہ دونوں کے عناصر ایک ہی ہیں۔ اس لئے یہ ممکن ہے کہ قبح جمالیاتی تجربہ کے ایک دوسرے اور مرکب پہلو یعنی تفنن آمیزی میں حسن کے ماتحت ہو جائے

قبح، حسن کے نفیض ہونے کی حیثیت سے بالترتیب جلال، خوش کن اور سادہ حسن کی متضاد صفات یعنی حقارت، ناگواری اور تمسخر آمیزی کا حامل ہوتا ہے۔ کیری ارے (۱۸۱۷-۱۸۹۵) نے اگرچہ جمالیاتی مسائل پر بحث کرتے ہوئے نیا اصول پیش نہیں کیا، بہر حال جن مسائل پر اس نے اظہار خیال کیا ہے ان میں سے چند کا ذکر ضروری ہے۔

کیری ارے قبح پر بحث کرتے ہوئے اس بات کا معترف ہے کہ فتنے اور روزن کرانز نے اس مسئلہ پر کافی اچھی بحث کی ہے۔ لیکن جوئے کے اس نظریہ سے متفق نہیں کہ قبح کی وساطت سے جلیل سے تفنن آمیزی تک جمالیاتی ارتقاء موجود ہے۔ اسی طرح وہ اس نظریہ کو بھی قبول نہیں کرتا کہ قبح، حسن کی ایک قسم ہے۔ وہ شیسلا اور ہارٹ مان کے اس نظریہ کو بھی غلط سمجھتا ہے کہ قبح

- حسن ایک ضروری عنصر ہے۔ حسن میں آزادی اور انفرادیت کی موجودگی یقینی اور ضروری ہے۔ لیکن چونکہ قبح باطل طور پر آزادی اور انفرادیت کا حامل ہوتا ہے اس لئے وہ حسن میں موجود نہیں ہو سکتا۔ لیکن فن میں قبح کی موجودگی کے متعلق وہ وزن کمرانے سے متفق ہے فن کی تکمیل کے لئے فن میں قبح کو ضرور شامل کرنا چاہیے۔ لیکن یا تو اسے عینی شکل میں پیش کرنا چاہئے یا ثانوی حیثیت سے۔ ثانوی حیثیت سے پیش کرنے سے قبح دب جاتا ہے اور عینی شکل میں پیش کرنے سے قبح کی کراہت ختم ہو جاتی ہے۔

فنون کی تقسیم کے سلسلے میں کیری ایس بیگل سے بہت حد تک متفق ہے۔ اس کے لحاظ سے فنون کی تین قسمیں ہیں۔ فنون شکل تراشی، موسیقی اور شاعری۔ ان میں سے بھی ہر ایک کی تین قسمیں ہیں۔ فنون شکل تراشی کی قسمیں فن تعمیر، سنگ تراشی اور مصوری ہیں فن تعمیر غیر نامیاتی مادہ کے مطابق ہے۔ سنگ تراشی نامیاتی انفرادی شکل کے اور مصوری انفرادی زندگی میں ان دونوں کی آمیزش کے۔ موسیقی، آلاتی ہو سکتی ہے۔ یا ناطق یا ان دونوں کی آمیزش۔ شاعری کی تین قسمیں ہیں۔ رزمیہ، غنائیہ اور ڈرامائی لہ شیسلر (۱۸۱۹-۱۹۰۳) جمالیات کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "جمالیات حسن اور فن کا علم ہے" اس نے اس تعریف میں ایک علم کے دو موضوعات پیش کئے ہیں۔ تعریف میں دونوں موضوعات کا ذکر کرنا اس کے لئے اس لئے ضروری تھا۔ کہ اس کے لحاظ سے حسن اور فن ہمیشہ ایک دوسرے سے متعلق نہیں ہوتے۔ حسن صرف فن میں موجود نہیں ہوتا اور نہ ہی فن صرف حسن تک محدود رہتا ہے۔ وہ جمالیات

میں وجدان کو بنیادی جگہ دیتا ہے۔ اور اس کے خیال میں وجدان میں علم عمل پہلو سے متفق ہوتا ہے اور ارادہ نظری پہلو سے۔ وجدان میں علم اور ارادہ باہم متحد اور متفق ہو جاتے ہیں اور انسان کے اکثر اعلیٰ اعمال و افعال وجدان ہی سے متعلق ہوتے ہیں۔

قیح کے متعلق وہ قیطر ازہے کہ "اگرچہ ہمارے دل و دماغ کو یہ بات کچھ عجیب سی معلوم ہوگی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اگر اس عالم میں قیح موجود نہ ہوتا تو حسن کا وجود بھی نہ ہوتا۔ کیونکہ جب قیح، خالی مجرد حسن کے مقابل آتا ہے تو حسن کو اپنے دشمن کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے اور اس طرح حقیقی معنی میں حسن پیدا ہوتا ہے۔"

وہ حسن اور فن کی دنیا سے باہر قیح کی پوزیشن کے متعلق روزن کرانز کے نظریے سے متفق ہے اور فطرت میں قیح کی موجودگی کے متعلق وہ اس زمانے کے عالم نظریہ کی تائید کرتا ہے۔ لیکن جہاں تک فن کی دنیا میں قیح کی موجودگی کا تعلق ہے، اس نے اپنا الگ نظریہ پیش کیا ہے۔ برے یا جھوٹے فن میں قیح کی موجودگی حقیقتاً فن کی دنیا سے باہر قیح کی موجودگی ہے اور یہ ایسے مواقع پر اپنی پوری شدت کے ساتھ موجود ہوتا ہے۔ اور اس کی وجہ حقیقی اور اصلی فن کی آپس کی نسبتوں میں بے ترتیبی اور بے قاعدگی ہے جہاں تک حسن اور فن کی دنیا میں قیح کا تعلق ہے، اس نے کچھ نئے خیالات پیش کئے ہیں۔ اس کے لحاظ سے قیح نہ صرف تمام حسن کا درآئینہ ہے بلکہ وہ فعالی عنصر ہوتا ہے جس کی بنا پر جمالیاتی دلچسپی، اصلی حسن کی نئی شکلوں کی تخلیق کو اکساتی ہے۔ وہ روزن کرانز کے اس خیال سے متفق نہیں کہ قیح کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کی غرض سے اس میں داخل ہونے کے بعد بھی قیح

ہی رہتا ہے۔ اس کے برخلاف وہ بحیثیت ایک عنصر کے حسن کی ایک مخصوص اور معین ہیئت میں مدغم ہو جاتا ہے۔ مردانہ اور نسوانی حسن کا اختلاف ہمیشہ اس کے پیش نظر رہتا ہے اسے اس بات کا پورا احساس ہے کہ حسن کی ان متضاد شکلوں میں وہ عناصر شامل ہیں کہ ان میں ذرا سی تبدیلی قبیح کا موجب ہو سکتی ہے۔ اس کے لحاظ سے ان دونوں میں یہ واضح اختلافات نہ صرف موجود ہیں بلکہ ان کی موجودگی لازمی ضروری ہے اور بعض لہجہ و نکل و نکل مان کا چیراں کہ حسین ترین انسان میں یہ جنسی اختلافات ختم ہو جائیں گے۔ ناقابل قبول ہے۔ اگر ایک جنس کی صفات اور خصوصیات دوسری جنس میں منتقل کر دی جائیں تو وہ فوراً اور یقینی طور پر موجب قبیح بن جائیں گی۔

شیشہ کے لحاظ سے حسن کے دو پہلو ہیں جلال اور دلربائی اور یہ دونوں آپس میں سببی طور پر متعلق ہیں۔ ان میں سے ایک مردانہ حسن سے متعلق ہے اور دوسرا نسوانی حسن سے۔ کسی فن پارہ کے حسن کے ناٹکی ہونے بلکہ قبیح میں تبدیل ہونے کی وجہ یا تو ان دونوں پہلوؤں کا آپس میں گڑبڑ ہو جانا ہوتا ہے یا کسی ایک پہلو یا صفت پر اس قدر زیادہ زور دینا ہوتا ہے کہ اس کی وجہ سے کل کی ہم آہنگی ختم ہو جاتی ہے۔ اور وہ کھنکھارہ چیز بن جاتی ہے۔

ہارٹ مان (۱۸۴۷-۱۹۰۶) انیسویں صدی کے جرمن مفکرین میں ہارٹ مان وہ آخری مفکر ہے جس نے جمالیاتی مسائل پر مفصل اور سیر حاصل بحث کی ہے۔ ستائیس سال کی عمر میں اس نے اپنی مشہور تصنیف "فلسفہ لاشعور" پیش کی۔ اس کے اٹھارہ سال بعد اس نے جمالیات پر دوسری کتاب کا نٹ کے بعد جرمن زبان

شائع کی۔ بونیکے کے نزدیک ہارٹ مان کا فلسفہ شوہن ہارا اور میگل کے فلسفیانہ انکا
 کا ملغورہ ہے۔ ٹائٹ کی رائے میں اس کا نظام فکر ہیگلی منطق یا نظریہ تصور اور
 شوہن ہارٹ کے تصور ارادہ، کو ہم آہنگ کرنے کی ایک محمل کوشش کا نام ہے۔
 گکبرٹ اس سے متفق ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں ہارٹ مان تصور مطلق اور اندھے
 ارادے کو لا شعور کی صفات قرار دیتا ہے تاکہ وہ چھ کا کہنا ہے کہ ہارٹ مان
 کے تصورات شیسلر کے جمالیاتی افکار سے ملتے ہیں لیکن ہارٹ مان اپنے
 فلسفہ کو مادہ ٹائٹ تجربی حقیقت، کہتا ہے۔ کیونکہ اس میں وہ استفادہ کرتے ہیں تجربے
 کی وسیع ترین امکانی بنیاد سے اس شے تک پہنچے گا دعویٰ کرتا ہے، جو شاید
 و تجربے سے ماروا ہے۔ وہ اس بات کا مدعی بھی ہے کہ اس کا نظریہ لا شعور کائناتی
 اہول کی حیثیت سے دیگر تمام مسائل مثلاً نفسیاتی، عضویاتی، اخلاقی، مذہبی اور
 جمالیاتی پر روشنی ڈالتا ہے۔

اس کے لحاظ سے جمالیات میں دو مدارس فکر ہیں اور انہوں نے دو متضاد رجحانات
 کو فروغ دیا ہے اس میں سے ایک جس کا محسوس افلاطون ہے، اس بات کا
 مدعی ہے کہ فن میں ہم فطرت کے حسن پر سبقت لے جاسکتے ہیں اور ہماری فطرت میں
 ایک معیار موجود ہے جس کے ذریعے ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ فطرت میں کیا چیز حسین
 ہے۔ اور کیا چیز حسین نہیں ہے۔ دوسرے مدرسہ فکر کے نزدیک ہم فن میں
 جو کچھ کر سکتے ہیں وہ صرف اس قدر ہے کہ فطرت جن حسین چیزوں کو پیش کرتی

ہے۔ انہیں یکجا اور مجتمع کر دیں۔ اس کے نزدیک یہ دونوں مدارس فکر جزوی طور پر صحیح ہیں۔ اور جزوی طور پر غلط۔ تجربیت پسند جمالیات میں نفسیاتی اور نامیاتی عناصر پر زور دینے میں حق بجانب ہیں۔ لیکن وہ حسن کو صرف عالمگیر حیثیت دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ بری طرح تصویریت پسند بھی جمالیاتی تصدیق کے سببہ کا اس شے میں سراغ لگانے میں درست ہیں جو شعور، مقدم اور ماورائے تجربیت کے ماوراء ہے۔ وعبایت پسندوں کا تجربی معیار مبہم وحدت بھٹی قابل قبول ہے۔ حسن کو لازمی طور پر مادی شے میں حلول کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کا ادراک اسی صورت میں ہو سکتا ہے۔ تاہم اس کے ساتھ ساتھ جمالیات میں ایک صوری اصول بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ جب تصویر کو لاشعوری طور پر حقیقی بنا دیا جاتا ہے اور تجربیت کو مادیت میں سمودیا جاتا ہے، تب کہیں حسن کا ادراک کیا جاسکتا ہے فطری حسن کا جلوہ ہو یا انسان کے تخلیقی حسن کا، یہ دونوں ان لاشعوری فعلیتوں کے مرہون منت ہوتے ہیں جن کے نتائج شعوری بن جاتے ہیں۔ لہ

وہ حسن کے انتہا پسند معروضی اور انتہا پسند موضوعی دونوں نظریات کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں ایک فن پارہ معروضی طور پر حقیقی ہوتا ہے اور اس کا موضوعی اثر حسین ہوتا ہے۔ قائم بالذات شے حسن کی حامل نہیں ہوتی۔ فنکار قائم بالذات شے کو پیش کرتا ہے جو بذات خود حسین نہیں ہوتی۔ بلکہ فنکار اس کو حسن کا جامہ پہنا دیتا ہے۔ مارٹین نے اپنے نظریہ حسن کو لفظ مجلہ سے ظاہر کیا ہے

اور اس نے اس لفظ کو خاص معنی میں استعمال کیا ہے۔ جمالیاتی جلوہ نہ معروضات
 (برہمنی منظر، تصویر وغیرہ) میں ہوتا ہے۔ اور نہ ذہن میں۔ یہ خارجی معروضات
 سے (چاہے یہ خارجی معروضات فنکار کی تخلیق ہوں یا کچھ اور ہوں) وقوع
 پذیر ہوتا ہے لیکن اس کا صرف موضوعی مظاہر حسین ہوتا ہے اور اسے کسی خارجی
 حقیقت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ بشرطیکہ یہ جمالیاتی جلوہ کسی نہ کسی طریقے سے
 قائم ہو جائے۔ لیکن فطری حسن میں جلوے کو حقیقت سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا
 جلوہ کسی صورت میں بھی صداقت کا مدعی نہیں ہے۔ جلوہ ایک ذہنی ادراک
 نہیں ہے۔ اس کا تعلق کسی تصور و تصور حسن سے نہیں ہے۔ اور نہ ہی اس
 کے لئے حسن کا فوق الحیاتی تصور ہی ضروری ہے۔ جلوہ کو تصور بھی نہیں کہا
 جاسکتا۔ ہاں اگر تصویر سے نفسیاتی یا ذہنی تصویر مراد لی جائے تو دوسری بات
 ہے۔ ورنہ تصویر ایک حقیقی شے ہے اور جلوہ حقیقی نہیں ہے۔ جلوہ کو صورت
 سے مینر کرنا ضروری ہے جس طرح کا تعلق تصویر کا اس کے اصل سے اور صورت
 کا جوہر سے ہوتا ہے۔ اسی طرح کا تعلق جمالیاتی جلوے کا موضوع سے ہوتا
 ہے۔ موضوع اس کے سامنے سے غائب ہو جاتا ہے۔ موضوع شعور کی
 موضوعی جانب سے غائب ہو کر معروضی طور پر دوبارہ ظاہر ہوتا ہے
 اس اعتبار سے جمالیاتی جلوہ خودی کی برہمی و انتشار تو بے شک ہے لیکن
 فریب نظر نہیں ہے۔ یہ شعور کی ایک حقیقت ہے۔ حسن اپنے آپ کو آہستہ آہستہ
 ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ راز سرلبستہ ہی رہتا ہے اور حسن کا انحصار ہی راز
 سرلبستہ رہنے میں ہے۔ فنی تخلیق اور ہر حسین مادی معروض میں کوئی ایسی چیز

ضرور ہونی چاہیئے جسے ہم محسوس تو کرتے ہوں لیکن جانتے نہ ہوں، جسے ہم دیکھتے تو ہوں لیکن سمجھ نہ سکتے ہوں۔

جرمنی کی *البدا الطبعاتی* جمالیات جلد ہی مغرب کی طرف بھی پھیل گئی۔ فرانس میں مادام دی اسٹیل کی کتابوں میں اور اس سے زیادہ وکٹر کنزن (۱۷۹۲-۱۸۶۰) کی تصانیف۔ یہ جمالیات کے تصوریاتی مدرسہ فکر کی ابتدا ہوئی جسے کنزن کے شاگرد تھیوڈر جو فرے (۱۷۹۶-۱۸۶۲) نے آگے بڑھایا۔ اور جولیکے (۱۸۱۸-۱۹۰۰) اور وکٹر ڈی لپریڈ (۱۸۱۲-۱۸۸۳) کی تصانیف میں اپنے معراج تک پہنچ گیا۔ ان کے خیالات زیادہ تر جرمن فکر کے مرہون منت ہیں لیکن جس انداز سے ان پر غور و خوض کیا گیا اور جس طرح انہیں منطبق کیا گیا اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں فرانس کے اہل علم حضرات کو ان مسائل سے کس قدر گہری دلچسپی تھی "صداقت حسن اور خیر کا مصنف کنزن اپنے اہل وطن کو جو جرمنی کے دقیق فلسفہ سے قدرتی طور پر کچھ بدگمان تھے اس بات کا یقین دلانا چاہتا ہے کہ اس کی تصویریت معقول اور معتدل ہے اور خیالی اور خطرناک تصوف سے پاک و صاف ہے ان تصویریت پسندوں نے فن لطیف کے عمرانی مسائل پر اپنے مخالفین ایجابیت پسندوں سے کم توجہ مبذول نہیں کی اگرچہ فلسفہ حسن پر ان کے یہاں کچھ نئے خیالات نہیں ملتے۔

کنزن اپنے مبہم افلاطونی نظریات کو اٹھارویں صدی کے اخلاقی مفکرین کے نظریات میں سموتے ہوئے اپنے نظریہ حسن کے اخلاقی مفہوم کی اہمیت کو واضح

کرتا ہے اور اس ضمن میں بعض مرتبہ غیر واضح الفاظ استعمال کر جاتا ہے اس کے لحاظ سے مقصد فن "مادی حسن کی مدد سے اخلاقی حسن کا اظہار ہے اس کے خیال میں حسن کو حظا نگیزی، بافادیت کے ہم معنی قرار دینا بنیادی طور پر غلط ہے وہ حسن کی عام طور پر مقبول تعریفوں سے متفق نہیں۔ اگرچہ خود اس نے حسن کی جو تعریف پیش کی ہے، وہ اگر غلط نہیں تو نامکمل، مبہم اور وسیع ضرور ہے اس کے خیال میں حسن، وحدت اور تنوع میں مضمر ہے۔ یہ تعریف ہمیں سینٹ اگسٹائن کی یاد تو ضرور دلاتی ہے۔ لیکن حسن کی حقیقت تک پہنچنے میں ہماری کچھ زیادہ مدد نہیں کرتی۔ علاوہ انہیں وہ حسن کی تین قسمیں قرار دیتا ہے طبعی و فنی اور اخلاقی۔ اخلاقی حسن کو وہ اعلیٰ ترین حسن خیال کرتا ہے اور اس کا مبداء ذات باری تعالیٰ کو قرار دیتا ہے۔ جہاں تک اس کے نظریۂ فن کا تعلق ہے۔ وہ افلاطون کے نظریۂ نقل کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں فن، مثالی حسن اور لامحدود کو پیش کرتا ہے وہ نابغہ میں قوت تخلیق کی موجودگی کا قائل ہے اور فرق کو فنی، جذبہ اور عقل کا مرکب خیال کرتا ہے ۱۷

جو فرے فلسفۂ حسن اور علم حسن کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ مؤخر الذکر میں وہ حسن پر نفسیاتی نقطہ نگاہ سے بحث کرتا ہے اس کے لحاظ سے حظا نگیزی حسین اشیاء کی ایک لازمی صفت ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ حسن اور حظ ہم معنی الفاظ ہیں۔ وہ حسن اور افادہ کو دو مختلف قدیں خیال کرتا ہے، جوشے خوبصورت ہوتی ہے وہ زیادہ تر کامد نہیں ہوتی

اور جو کار آمد ہوتی ہے وہ عام طور پر خوبصورت نہیں ہوتی۔ علاوہ انہیں جب ہم کسی شے کے حسن کا ادراک کرتے ہیں تو وقتی طور پر اس کی افادیت کا خیال نہیں کرتے اور اسی طرح اس شے کی افادیت کا اندازہ کرتے ہوئے ہم اس کے حسن کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو فرسے ایک اور نفسیاتی نقطہ کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرتا ہے۔ جب ہم کسی شے کے حسن سے متاثر ہوتے ہیں تو ہم اس سے قربت اور محال کے متمنی ہوتے ہیں لیکن اس کے حاصل ہو جانے کے بعد اس کی دکھشی کم ہوتی شروع ہو جاتی ہے ہر حال یہ جذبہ حصول اس جذبے سے متعلق نہیں ہوتا۔ جو ہم کسی حسین شے کے لئے اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں۔ اگر ہماری یہ خواہش سچی ہے تو یہ بے غرض ہوگی۔ اور باعث احترام اور واجب تعظیم و تکریم بھی۔ لیکن جب ہم افادہ کے پیش نظر کسی چیز کی خواہش کرتے ہیں۔ تو صورت حال بالکل تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفہ حسن میں وہ حسن پر مابعد الطبیعیاتی نقطہ نظر سے بحث کرتا ہے۔ اور حسن کے ان نظریات پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے جنہیں وہ ناقص سمجھتا ہے اور یہ وہ نظریات ہیں جن کی بنیادیں ترتیب تناسب، تکمیل، ہم آہنگی، تطابق اور توافق پر استوار ہیں۔ اس کے بعد وہ مابعد الطبیعیاتی طور پر حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے ”غیر مرئی کا اسے عیاں کرنے والے فطری نشانات کے ذریعے اظہار، حسن ہے۔“ یہ عالم مرئی دراصل حسن کا لباس ہے جس کے ذریعے ہم اسے دیکھ سکتے ہیں۔

لیو کے اپنی کتاب ”علم حسن“ میں حسن کی تعریف اس انداز سے کرتا ہے جس سے

جرمنی میں مروجہ فلاطونیت کا اثر واضح طور پر نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ”تمام ممکن حالات میں حسن وہ قوت یا روح ہے، جو نظم و ضبط کے ساتھ عمل پیرا ہو، یعنی اس طریقے سے عمل پیرا ہو کہ وہ اپنے قانون کو تکمیل تک پہنچا دے وہ حسن کو فطرت کے پیچھے کسی غیر مرئی وجود کا اظہار یا ظہور قرار دیتا ہے یہ غیر مرئی وجود ایک قوت یا روح مجرد ہے جو اس کے ذریعے ہمیں اپنی جھلکیاں دکھاتا ہے۔ تمام خارجی حسن، چاہے وہ نامیاتی عالم میں ہو۔ یا غیر نامیاتی عالم میں، حقیقتاً ایک غیر مادی اصول ہی کا اظہار ہے۔۔۔۔ ہم حسن میں ایک منظم قوت کو کار فرما دیکھتے ہیں جو شعوری یا لاشعوری یا دونوں طریقے سے تکمیل کی طرف کوشاں ہے۔ لیو کے ایک مقام پر قمر طراز ہے کہ انفرادی قوت یا روح مجرد جو حسن کی علت ہے، اپنے تخلیقی عمل میں عین کل سے متعین ہوتی ہے اس عینیت کی بنا پر مصنف فنی تخلیق اور سیرت کی پختگی میں ایک مماثلت قائم کرتا ہوا کہتا ہے کہ جو شخص فکار پیدا نہیں ہوا تو اسے فلاطونیس کے سنہری الفاظ پر عمل کرتے ہوئے پوری جانفشانی سے عینی حسن کے تصور کے مطابق اپنا بت اپنے آپ تراش لینا چاہیئے۔

لیو کے حسن کی آٹھ صفات قرار دیتا ہے۔ صورت۔ وحدت۔ تنوع۔ ہم آہنگی۔ تناسب۔ رنگ کی شوخی و لربائی اور خوش اسلوبی۔ ان تمام صفات کو دو بنیادی خصوصیات میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے۔ ترتیب اور سائز۔ اپنے اس نظر کے کو صحیح ثابت کرنے کے لئے لیو کے تین حسین چیزوں کی مثال دیتا ہے۔ اور بتا

کتاب ہے کہ یہ تمام صفات ان میں موجود ہیں۔ ماں کے ساتھ کھیلتا ہوا بچہ، بیٹوں کا لغہ اور ایک فلاسفر و سقراط کی زندگی۔ اگرچہ کہنا مشکل ہے کہ فلاسفر کی زندگی میں رنگ کی شوخی سے کیا مراد لی جا سکتی ہے لے

بہر حال کلاسیکیت اور تصویریت کے باوجود سماجی حالات اور فن کے سماجی

مقاصد ہمیشہ ان مفکرین کے پیش نظر رہے۔ کنزن کو فن پر ان تمام عوامل کے اثرات کا پورا احساس تھا۔ جنہیں بعد میں مجموعی طور پر milieu کے نام سے موسوم کیا گیا۔ جو فرسے، کنزن کی حسن کی اس تعریف کو قبول کرتے ہوئے کہ حسن ایک قسم کا ضبط و نظم ہے، کہتا ہے کہ فن کے اسلوب کا انحصار ضبط و نظم کے ان مختلف معنوں پر ہے جو ان الفاظ کو تاریخ کے مختلف ادوار میں دے جاتے رہے ہیں۔ فنکار اس قوم کے رجحانات اور تخیلات کو تبدیل کر دیتا ہے۔ جس کا کہ وہ ایک ممبر ہے۔ لیکن فنکار اور قوم کا تعلق عمل اور عمل کا ہے۔ فنکار اپنے سماج میں سے وہ خیالات حاصل کرتا ہے جو اس کی خواہشوں، قولوں اور صلاحیتوں کو بیدار کرتے ہیں اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے جو رکن کے لئے بھی باعث رشک ہیں۔ "بغیر اعلیٰ نظریات کے اعلیٰ فن ممکن نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بغیر ان اعلیٰ نظریات کے جن پر عمل کیا جائے۔ جو زندہ حسن میں تبدیل کئے جائیں اور جو ان کے اعمال میں ظہور پذیر ہوں۔ اعلیٰ فن ممکن ہی نہیں" بنا بریں اگر فنکار تخلیق حسن نہ کر سکے تو مواد الزام صرف فنکار ہی نہیں ہے وہ

اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے، یہ ماحول ہمیشہ اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ ماحول آپ پوری طرح گھیرے ہوئے ہوتا ہے، تو بھلا وہ اسے کس طرح فراموش کر سکتا ہے؟ جرمنی کا یہ مدرسہ فکر فرانس کے علاوہ اطالیہ میں بھی کچھ حد تک مقبول ہوا۔ اور وہاں کے کچھ مفکرین اس سے کافی متاثر ہوئے۔ ان میں گیو برٹی اور ڈی سنیکس خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

گیو برٹی (۱۸۰۹-۱۸۵۲) جرمنی کے تصوریت پسندوں اور خاص طور پر شینگ سے بہت متاثر تھا۔ اس کے لحاظ سے حسن نہ خوشگوار ہے اور نہ ہی مفید۔ یہ محض موضوعی مظہر بھی نہیں ہے۔ بلکہ حسن، تصویری ہونے کے باوجود ایک محسوس حقیقت ہے اور اپنی ماہیت میں مطلق ہے۔ حسن، ذہانت اور تخیل کا مرکب ہے اور یہ اپنے وجود کے لئے فینسی کا مرہون منت ہے۔ تخیل مواد نہیا کرتا ہے اور ذہانت صورت اور چونکہ عینی عنصر کو حسی اور خیالی عنصر پر فوقیت حاصل ہوتی، اس لئے فن، صداقت اور خیر کے حصول کا ایک ذریعہ ہے۔ گیو برٹی ہیگل کے اس خیال سے متفق نہیں کہ حسن فطرت کی بحث کو جمالیات سے علاحدہ کر دینا چاہئے۔ کیونکہ کامل حسن فطرت، حسی حقیقت سے تصور کی مطابقت ہے۔ اور فن حسن فطرت کا تکملہ ہے۔ ڈی سنیکس نے ہیگل اور شوپن ہار کی جمالیات سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ لیکن ان سے اختلاف بھی کافی کیا ہے اس کا خیال ہے کہ فنون لطیفہ کی حدود سے باہر جو کچھ ہے وہ منتشر، غیر منضبط اور غیر منظم ہے۔ فنون لطیفہ کا کام انضباط اور صورت آفرینی ہے۔ بھدی سے بھدی اور کریم سے کریم چیز فنون لطیفہ کا موضوع بن سکتی

ہے بشرطیکہ وہ اس کو صورت دے سکیں۔

ڈی سینکٹس کے لحاظ سے فنون لطیفہ میں خیال ہی سب کچھ ہے یہ سچ ہے کہ شاعر یا مصور پہلے خارج سے مواد لیتا ہے اور اس کے بعد اس کو صورت دیتا ہے لیکن یہ مواد صورت پانے سے پہلے منتشر ہونے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ شاعر یا مصور اس کو اپنی شخصیت کی نیز نگہوں سے محور کر کے اس کے اندر ایک نئی شان ایک نئی قدر و قیمت، ایک زندگی پیدا کر دیتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو شاعر کی شاعری اور مصور کی مصوری بچوں کے کھیل ہو کر رہ جاتے ہیں اور کوئی معنی نہیں رکھتے۔ وہ تخیل کا کام صرف صورت آفرینی بتاتا ہے یہی صورت پرستی ہے جس نے اس کی جمالیات کو غیر واضح چھوڑ دیا اور وہ فنون لطیفہ کی کوئی قطعی تعریف نہ کر سکا۔ وہ ہر چیز کو عالم صورت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اور تصورات و کلیات کی محدود دنیا میں دیر تک نہیں رہ سکتا۔ یہی اس کی بلندی ہے اور یہی اس کی پستی ہے۔

باب ۱۵

حقیقت

اٹھارویں صدی کے آخر میں یورپ میں زندگی کے ہر شعبے میں زبردست تبدیلیاں ہونی شروع ہوئیں۔ سترھویں صدی تک زندگی آہستہ خرام تھی لیکن اس کے بعد اس میں تیزی آنی شروع ہوئی اور سیاسی، معاشی، تمدنی، تعلیمی طور پر انسان نے تیزی سے آگے بڑھنا شروع کیا۔ اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے شروع میں صنعتی انقلاب اور انقلاب فرانس نے اس رفتار اور زیادہ تیز کر دیا۔ اس کا اثر زندگی کے جہاں دوسرے شعبوں پر پڑا، وہاں علم ادب اور فنون لطیفہ بھی بہت متاثر ہوئے۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں روایت کی تحریک نے فروغ پایا اور تخیل کو ادب و فن کا بنیادی عنصر قرار دیا۔ تصویریت پسند اگرچہ ابھی تک مابعد الطبیعیاتی طرز فکر اپنائے ہوئے تھے لیکن ان کے نظریات میں بھی آہستہ آہستہ سماجی عنصر داخل ہونا شروع ہوا۔ فرانس کے تصویریت پسندوں نے اپنے نظریات میں سماجی عنصر کو کافی جگہ دی اور اس رجحان نے عمل اور رد عمل کے اصول پر بہت سی تحریکوں کو جنم دیا۔ نئے نئے مدارس فکر ظہور پذیر ہوئے جن میں سے بعض نے سماجی عنصر کو زیادہ اہمیت دی اور بعض نے اسے فراموش کرنے کی کوشش کی۔ اس موجودہ باب میں ان مدارس فکر کو پیش کیا جاتا ہے جو حقیقت کی طرف مائل تھے اور سماجی عنصر کی اہمیت کے قائل۔

تصوریت کی طرح حقیقت بھی بنیادی طور پر فلسفہ کا ایک نظام فکر ہے۔
لیکن جس طرح تصوریت کے اصول مختلف علوم اور زندگی کے مختلف شعبوں پر منطبق
کئے گئے ہیں۔ اس طرح حقیقت کی زد سے بھی زندگی کے بہت ہی کم شعبے نچ
سکے ہیں، حقیقت بعض دوسرے علوم کی طرح جمالیات پر بھی اثر انداز ہوئی اور اس کے
زیر اثر جمالیات میں مختلف مدارس فکر رونما ہوئے۔ ان میں ایجابیت، فطرت،
عمرانی جمالیات، اشتراکی جمالیات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ایجابیت۔ سینٹ سائمن (۱۷۶۰-۱۸۲۵) اور اس کے معنوی شاگردوں
کے نظریات سے ایجابیت کی ابتدا ہوئی۔ ان لوگوں کی یہ خواہش تھی کہ غریبوں
کی مدد کی جائے اور مزدور جماعت کو اس مصیبت سے نجات دلائی جائے۔ جس میں
کہ اس زمانے کے معاشی نظام اور اقتصادی حالات نے اس مظلوم جماعت کو
مبتلا کر دیا تھا۔ وہ اہل علم اور سرمایہ داروں سے اس بات کے متغنی تھے کہ وہ دنیا
کو بہتر بنانے اور اسے نئی راہ پر لگانے کی کوشش کریں گے۔ اس مقصد کے
حصول کے لئے وہ فنکار کی مدد کے بھی خواہاں تھے۔ ان کے لحاظ سے انسانی
دل و دماغ فنکار کے قبضے میں ہے، اس لئے قوم کے رہنماؤں کا فرض ہے
کہ وہ فنکار کی طرف دست تعاون دراز کریں۔ اور اعلیٰ مقاصد کے حصول میں
اس کی مدد حاصل کریں۔ اس سے سماج کو بھی فائدہ ہوگا اور فنکار کو بھی۔ ان مفکرین
کے لحاظ سے فن، سماج کا پیدا کردہ ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فن کو
سماج کے بہتر بنانے کا ایک ذریعہ بھی سمجھتے ہیں۔

آگسٹس کوٹے (۱۷۹۹-۱۸۵۷) نے سینٹ سائمن کے خیالات کو

مرتب اور منظم کر کے انہیں باقاعدہ نظریات کی شکل میں پیش کیا۔ وہ فن کو دو نقطہ ہائے نظر سے دیکھتا ہے۔ اولاً وہ فن کو ایک ارتکاب فعل سمجھتا ہے اور اس طرح فن بھی ان انسانی افعال میں سے ایک ہے جن کا انحصار سماج کی حالت پر ہے۔ لیکن اس کے علاوہ فن کی ایک اور بھی نوعیت ہے وہ فن کو سماج کو بہتر طریقے سے منظم کرنے کا ایک ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ فنکار کے ذہن میں اس انسان کا خیال جاگزیں ہوتا ہے۔ جو نہ صرف فطرت بلکہ اپنی زندگی کا بھی خود ہی مالک ہے اور تخیل کو حقیقت بنانے کی جدوجہد کرتا اور اس مقصد کے حصول میں کوشش کرتا ہے۔ ذہنی اور اخلاقی صلاحیتوں کے درمیان ایک حتمی صلاحیت ہے۔ اور اس طرح ہم کی وساطت سے غور و خوض سے عمل تک نہایت لطیفانہ سے پہنچ سکتے ہیں۔ ذہانت اور اخلاق کو متاثر کرنے کا اس سے آسان اور کافیا اور کوئی طریقہ نہیں کہ اس درمیانی حتمی صلاحیت کی باقاعدہ تربیت کی جائے کیونکہ یہ ان دونوں صلاحیتوں سے بہت ہی قریب ہے۔ کوشش کے خیال میں یہ صلاحیت بڑھتی رہے گی۔ اور بنا بریں فن بھی ارتقاء کی منازل طے کرتا رہے گا اور اس طرح مستقبل کا فن ماضی کے فن سے یقیناً بہتر ہوگا۔

ٹین (۱۸۲۸-۱۸۹۳) سینٹ سائمن فن کو ارتکاب فعل قرار دیتا ہے جو انسان کے دوسرے افعال سے متعلق ہے اور بہت حد تک ان سے متعین ہوتا ہے۔ ٹین اس نظرے کو اور آگے بڑھاتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ایک فن پارہ اپنے ماحول کا پیدا کردہ ہے۔ اور اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ ہمیں یہ اصول متعین کر لینا چاہئے کہ ایک فن پارہ کو پوری طرح سمجھنے یا ایک فنکار یا

بہت سے فنکاروں کو اچھی طرح جاننے کے لئے ہمیں اس زمانے کے عمرانی اور تعلیمی حالات کو پوری طرح سمجھ لینا چاہیئے اس ماحول کے ذریعے ہر چیز کی مکمل تشریح ہو سکتی ہے اور ہر چیز کی علت معلوم کی جاسکتی ہے۔ وہ لفظ ماحول کو کافی وسیع مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ وہ ماحول کو صرف حال تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اس میں فنکار کے خاندانی حالات اور اس کی قومی اور نسلی خصوصیات کو بھی شامل کرتا ہے۔ ان کے علاوہ وہ تمام موجودہ ماحول بھی اس میں شامل ہے جس میں فنکار نے پرورش پائی اور تعلیم حاصل کی۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اس زمانے کے عام رجحانات اور سماجی معاشرتی، تعلیمی اور مذہبی حالات بھی جن میں فنکار نے تربیت حاصل کی، ماحول میں شامل ہیں۔ فن کو پوری طرح سمجھنے کے لئے اسے اس زمانے کے سماجی، معاشی، مذہبی اور اخلاقی پس منظر میں دیکھنا چاہیئے۔

بغیر اس پس منظر کے اس کے متعلق صحیح رائے قائم کرنا نہ صرف مشکل بلکہ غلط ہے۔ کیونکہ ایک فنی تخلیق حقیقتاً انہیں عناصر کی مرہون بنتا ہے۔ اور ان کے بغیر اس کا وجود ممکن ہی نہیں۔ وہ ایک نظم یا ایک بت کو ایک درخت کی طرح سمجھتا ہے جس طرح کہ ایک درخت آج ہوا اور مٹی کی وجہ سے اگتا اور بڑھتا ہے، اسی طرح اس کے لحاظ سے ایک نظم "اخلاقی درجہ حرارت" کی بنا پر تخلیق ہوتی ہے۔ جس طرح کہ مختلف ہوائیں ہر قسم کے بچوں کو دنیا کے ہر حصے میں پہنچا دیتی ہیں۔ اسی طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ذہین اشخاص دنیا کے ہر حصے میں موجود ہوتے ہیں۔ اور تقریباً برابر تعداد میں۔ نہ صرف یہ بلکہ تاریخی طور پر بھی یہ بات مختلف ممالک اور مختلف اقوام کے لئے بالکل صحیح ہے۔

شین اور دوسرے ایجابی مفکرین نے فنکار اور فن کو سماج کے مختلف پہلوؤں کی پیداوار قرار دیا اور انہیں سمجھنے کے لئے ماحول کو پوری طرح سمجھنے پر زور دیا لیکن مارکسی مفکرین نے سماج کے ایک خاص پہلو یعنی معاشی اور اقتصادی پہلو کو دوسرے پہلوؤں کے مقابلے میں زیادہ

اہم قرار دیا۔ ان کے لحاظ سے تاریخ میں فعال عوامل اقتصادی قوتیں ہیں، اور فنکار محض اپنے طبقے اور زمانے کی عکاسی کرتا ہے اور اسے انہیں عوامل کے پس منظر میں سمجھا جاسکتا ہے اس نظرئے کی انتہا پسندانہ صورت یہ ہے کہ طریقہائے پیداوار تعلقات پیداوار کو تبدیل کرتے ہیں، جس کی وجہ سے تمام معاشی نظام تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور معاشی نظام کے بدل جانے کی بنا پر زندگی کے تمام دوسرے نظامات تبدیل ہو جاتے ہیں۔ کسی خاص زمانے کا معاشی نظام ہی زندگی کے تمام دوسرے نظامات مثلاً تمدنی، معاشرتی، سیاسی، ادبی اور مذہبی کو تبدیل کر کے اپنے موافق بنا لیتا ہے نہ صرف یہ بلکہ ہر دور کا معاشی نظام اس دور کے تصورات، نظریات اور تخیلات کی صورت گری کرتا ہے۔ اس زمانے کے مختلف نظریات اور مختلف اداسے قائم ہی اس لئے کئے جاتے ہیں کہ وہ اس دور کے معاشی نظام کی تائید کریں۔ نئی اخلاقی قدریں اور نئے سیاسی قوانین اس معاشی نظام کو صحیح ثابت کرنے اور اسے مستحکم بنانے کے لئے وضع کئے جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ معاشی نظام ہی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ لیکن مارکس اور اینجلز اس قدر انتہا پسند نظر یہ کے حامی نہ تھے۔ ہمیں اینجلز کے یہ الفاظ فراموش نہ

کرنے چاہئیں کہ "اگر کوئی اس (تاریخ کی مادی تعبیر کے) نظریے کو مسخ کر کے یہ
 بیان کرے کہ صرف اقتصادی عوامل ہی تاریخ کی صورت گری کرتے ہیں۔ تو وہ
 خلاف عقل نظریہ پیش کرتا ہے۔ اقتصادی عوامل یعنی آلات پیداوار اور طریق
 پیداوار تاریخ کی صورت گری کے بنیادی محرکات ضرور ہیں لیکن واحد محرک
 نہیں۔ فلسفیانہ نظریات، مذہبی تصورات اور سیاسی میلانات کو بھی تاریخی کشمکش
 میں بہت دخل ہوتا ہے۔ اور ایسا اوقات یہ تاریخی جدوجہد کی ہیئت متعین کرتے
 ہیں۔ تاریخ کی مادی تعبیر کو اگر صحیح طور پر سمجھا جائے تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں
 کہ صرف اقتصادی عوامل ہی عمرانی مسائل اور ارتقا پر اثر انداز ہوتے ہیں، بلکہ
 اینجلیز کے الفاظ میں اس کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ قبل اس کے کہ انسان سیاسیات
 مذہب اور علم و فن وغیرہ میں حصہ لے سکے، اس کو پیٹ بھر کر کھانا، تن
 ڈھانکنے کو کپڑا اور آرام کرنے کو ایک گوشہ درکار ہے۔۔۔۔۔ اس کا یہ
 مطلب نہیں کہ شرعاشی محرکات ہی تاریخ کی تشکیل کرتے ہیں بلکہ تاریخ کی تشکیل
 پر معاشی قوتوں اور محرکات کو اولیت حاصل ہے۔ اور آخر کار یہی فیصلہ کن اور
 موثر ثابت ہوتے ہیں۔ لہذا اس مادی تصور سے کسی طرح ذہنی یا اخلاقی اوصاف کی
 بے وقعتی نہیں کی گئی اور نہ یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ ذہنی اور عقلی موثرات کی کوئی
 اہمیت نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور غلط ہے کہ محض تصوری دنیا کے عناصر کو
 مثلاً تصور مطلق یا اخلاقی انا جو خارجی ماحول سے کوئی واسطہ نہ رکھتے ہوں،
 تاریخی ارتقا کی اہم بنیاد سمجھا جائے۔ تاریخ کی اس مادی تشریح کو پوری
 طرح نہ سمجھنے کی بنا پر ہی اینجلیز کو غالباً یہ کہنا پڑا تھا کہ "نوجوان طبقہ بعض

دفعہ معاشی حالات پر ضرورت سے زیادہ زور دیتا ہے۔ مارکس اور میں اس کے زیادہ ذمہ دار نہیں قرار دیئے جاسکتے۔

مارکس اینجینئر کا یہ نظریہ فن اور ادب پر بھی اثر انداز ہوا۔ اور فن اور ادب میں عملیت اور قادیت کے اور زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ حسن کاری اور ادب ہیئت اجتماعی اور نظام تمدن کی خاور میں آلاء نشر و تبلیغ ہوتے ہیں۔ اور چونکہ تہذیب و تمدن کا اجارہ اب تک طبقہ اعلیٰ یا سرمایہ داروں کے ہاتھ میں رہا، اس لئے ہمارے ادیب اور شاعر اب تک جس تہذیب کی نمائندگی کر رہے تھے، وہ ایک اقلیت کی تہذیب تھی اور ایک کم تعداد فرساخت نصیب جماعت کی پیدا کی ہوئی چیز تھی، جس کو جمہور کی زندگی سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اب چونکہ تمدن کی دنیا میں شدید انقلاب کی ضرورت ہے اور سرمایہ داری کی سرسبز عمارت منہدم ہو رہی ہے اور اس کی جگہ جمہوریت اور مزدور شاہی کی نئی تعمیر لے رہی ہے، اس لئے ادب کے رسوم و روایات میں بھی انقلاب

کی ضرورت ہے۔ اب تک ادیب سرمایہ داری کی عشرت گاہ کا مزدور تھا اور ایک چیدہ جماعت کے حرکات و سکنات اور اس کے نفسیات و میلانات اس کی کل کائنات تھی۔ مگر اب ادیب کو اجتماعی شعور اور جمہوری ذہنیت کا آئینہ دار ہونا چاہئے اس کے لئے ضروری ہے کہ واقعہ نگاری پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظر جائے رہیں۔ ورنہ ہم جمہور کے ساتھ نہیں رہ سکیں گے۔ لے

کر سٹوڈنٹس ڈویل (۱۹۰۷-۱۹۳۷) نے اگرچہ فریڈ کے نظریات سے بھی

کچھ اثر قبول کیا ہے۔ لیکن حقیقتاً وہ اپنے دوسرے نظریات کی طرح جمالیاتی نظریہ میں بھی مارکس سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ اس کے خیال میں فرائڈ نے اپنے نظریات میں انفرادی نفسیات کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور اس کے یک طرفہ نظریات میں انتہا پسندی کو دور کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ مارکس کے سماجی نظریہ کی مدد سے ان کی تصحیح کی جائے۔ اس کے خیال میں خلل اعصاب کے مریض کے التباسات اور خواب انفرادی طور پر انوکھے، زالے اور خلاف معمول ہوتے ہیں لیکن فنکار کی تخلیقات نسبتاً سماجی اور عام ہوتی ہیں۔ اور ان کی بنیادیں نسل انسانی کی روایات اور تجربات پر استوار ہوتی ہیں۔ فنکار ایک عام آدمی سے زیادہ اپنے تحت الشعور سے کام لیتا ہے لیکن وہ خلل اعضا کے مریض سے زیادہ سماجی آزاد اور عام انسان ہوتا ہے فنکار اپنے تحت الشعور پر قابض ہوتا ہے اور اپنی مرضی کے مطابق اس کام لیتا ہے لیکن خلل اعضا کا مریض اپنے تحت الشعور کا غلام ہوتا ہے اور اس کی مرضی کی مطابق کام کرتا ہے فنکار انسان کی عام جبلی فطرت کی تائید کرتا ہے۔ اور وہ اپنے کشف کو جو جس کے تحت الشعور حاصل ہوتا ہے سماجی رنگ میں رنگ دیتا ہے کا ڈویل شاعری کا خواب مقابلہ کرتا اور افسانہ سے اسے نمیز کرتا، اور ناولین کا سائنس سے مقابلہ کرتے ہوئے اس کی نوعیت اور مقصد پر سیر حاصل بحث کرتا ہے۔

کا ڈویل ماحول فطری نہیں بلکہ سماجی مانتا ہے، اور اس بنا پر تغیر پذیر۔ جس طرح فرد سماج کا ایک حصہ ہے اسی طرح فطرت بھی سماج کا حصہ ہے۔ فرد کے لئے تو سماج ایک ماحول کی حیثیت رکھتا ہے اور فطرت کے لئے ایک باعمل انسانی قوت کی۔ حسن سماجی ہے اور ماحول کی تخلیق۔ انسان کا تصور حسن سماج اور ماحول کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ سماج حسن کی قدر میں تبدیلی کا

سبب ہے اور سماجی تبدیلی اور سماجی ارتقاء سے معیار حسن تبدیلی ہو جاتا ہے۔ اور ایک نیا حسن پیدا ہوتا ہے۔ ہمارا ردِ عمل ہر خوبصورت اور حسین شے پر یکساں نہیں ہوتا۔ ہر شے کی مخصوص صفات، مخصوص حالات میں مخصوص کیفیت پیدا کرتی ہیں اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک حسین شے ہمیشہ کے لئے اور ہر ایک کے لئے کافی ہوتی لیکن کوئی عہد اپنے اجداد کی حسین اشیاء اور خوبصورت تخلیقات سے کبھی مطمئن نہیں ہوتا، اور اسی میں ارتقاء کا راز پنہاں ہے۔ وہ اپنی خواہشات کی بلندی کے مطابق دوسری تخلیقات برابر پیش کرتا رہتا ہے، جو ان روایات کے مقابلے میں ہمیشہ نمایاں رہتی ہیں۔ جن کو وہ ورثہ کے طور پر پاتا ہے، تاہم یہ نئی بصیرت اور نیا مطالعہ پرانے کو بالکل نظر انداز نہیں کرتا۔ پرانا اب بھی حسین معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کی صفات وقت کی بدلتی ہوئی رفتار اور قدروں کے ساتھ ایک نئی ہیئت اختیار کرتی ہیں اور ان دونوں زمانوں کے درمیانی وقت کی تمام مجموعی افکار کو اپنے اندر سمولیتی ہیں۔ اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تمام زمانوں میں انسان برابر حسن و جمالیات سے متعلق رہا ہے اور جمالیات کو اس سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ جمالیات کا تصور مابعد انسان کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ انسان کا فن، اس کا ادب، اس کی نقش گری اس کی موسیقی۔ کسی عہد میں یکساں نہیں رہتی بلکہ بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ اپنی ہیئت بدلتی رہتی ہے اس کے اہم تقاضے ترمیم و تہنسخ ہیں۔ کسی نئی شے کی ترمیم اور کسی فرسودہ و لمحاتی تصور کی تہنسخ ایک تاریخی فعل ہے۔ اور اس آباد دنیا کا مواد اس عجیب و غریب طریقے سے آگے بڑھتا ہے۔ انسان خارج کی کسی شے کی جانب دیکھ کر چیخ اٹھتا ہے ”یہ حسین ہے“ اور یہ وہ بات ہے جو ایک ہی انسان

ہزاروں خارجی معروضات کو دیکھ کر دہراتا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ سب کیسے کیا داخلی معروض اور خارجی معروض کا رشتہ ہی "حسن" کہلاتا ہے۔ یہ ایک ہی رشتہ نہیں بلکہ کئی خارجی معروضات کے اشتراک سے بہت سے ملے جلے رشتے بنتے ہیں۔ اداوان کو دیکھ انسان کہتا ہے کہ "عبرہ حسین ہے" لہذا اس کے یہ معنی ہوئے کہ تمام خارجی موجودات کے ساتھ کچھ کیساں خصوصیات وابستہ ہوتی ہیں اور پھر ہم اس خارجی شے کو حسین کہتے ہیں۔

ایجابیت کے ساتھ ہی ساتھ ہی فن میں فطرت کی تحریک شروع ہوئی اس کی ابتدا کو رے کے تصاویر کی نمائش سے شروع ہوئی۔ اس کے چند سال بعد ۱۸۵۶ء میں فلوپیر کے اول و مادام بوری کی اشاعت نے کافی جوش و خروش پیدا کر دیا۔ جس سے خود مصنف کو بھی بہت ہی تعجب ہوا۔ بہر حال اسے تخلیق کے ایک نئے نظریے کا شاہکار تسلیم کیا گیا۔ یہ نیا نظریہ حقیقت کے نام سے موسوم ہوا۔ اور حقیقت پسندوں نے اپنے انقلابی خیالات کو منظم اور مرتب کر کے جمالیات میں فن فطرت کی داغ بیل ڈالی۔ اس جمالیات نے عمرانیات کے ایجابی نظریہ کو فن پر منطبق کیا۔ ایجابی مفکر نے نسل انسانی کو فلسفیانہ تفکر کا صحیح حامل قرار دیا۔ اداس ضمن میں اس نے اپنے آپ کو اپنے زمانے کے نقیب کی حیثیت سے پیش کیا۔ اس زمانے کے فنکار بھی اس نظریے میں اس سے متفق تھے۔ کیٹیگری (۱۸۳۰-۱۸۸۸) جو اس جدید مدرشہ فکر کا پیرو اور کوسلے کا دوست تھا، رقمطراز ہے "ہمارا مصور ہمارے اپنے زمانے کا مصور ہے۔ جس کا لباس اور جس کے خیالات ہمارے ذوق اور ہمارے خیالات کے عین مطابق ہیں۔ اس مصور کے دل میں جو

احساسات، اسماج اور اس کے مختلف موضوعات پیدا کرتے ہیں وہ ان احساسات کو تصورات کے ذریعے پیش کر دیتا ہے اور ان تصورات کے ذریعے ہم اپنے آپ کو اور اپنے ماحول کو پہچان سکتے ہیں۔ ”کو رلیے مبالغہ آرائی سے کام لیتے ہوئے کہتا ہے۔
 ”شعر کہنا نامناسب ہے۔ اس انداز سے کوئی بات کہنا جو تمام دنیا سے مختلف ہو، صرف اپنی برتری ثابت کرنا ہے۔“

جس طرح کہ ایک ایجابی مفکر کے لئے تمام تخیلی معروضات مظاہر اور مساوی حق اور شان و شوکت کے واقعات ہیں، اسی طرح فنکار بھی ایک غیر جانبدارانہ نقطہ نظر اپنالیتا ہے۔ ایک فنکار اس بات کا مدعی ہوتا ہے کہ اسے صداقت اور صحت خدا سے واسطہ ہوتا ہے اور اگر ایسا ہے تو اسے اپنے آپ کو ایک سائنسدان تصور کرنا چاہیئے۔ اس تحریک کے حامی شاعروں اور مصوروں نے صداقت کے حصول کے شوق میں تخیل کی وقعت سے انکار کر دیا جس کا وہ قدیم نظریہ کہ یہ ایک ایسی قدر ہے جو زمان سے ماورا ہے، ناقابل قبول قرار دیدی گئی۔ یکیشیگری کے لحاظ سے ایک ایسا مجر تصور ہے جو مختلف مظاہر کا احاطہ کئے ہوئے ہے اور یہ مظاہر نہ صرف عمرانی حالات کی بنا پر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ بلکہ مختلف افراد میں بھی مختلف ہو سکتے ہیں اور ہر زمانہ کو حسن کی اس مجر وحد کا مفہوم خود متعین کرنا ہوتا ہے۔

زولا (۱۸۴۰-۱۹۰۲) فطری جمالیات دولا کے نظریاتی مقالات میں اپنے نقطہ عروج پر پہنچی اس کے خیال میں موجودہ فنکار فرد سے زیادہ معاشری عنصر (سماج) سے متعلق ہوتا ہے۔ معاشری عنصر، ایک جسم کی مانند ہوتا ہے۔ ایک ناول نگار کا کام

بالکل وہی ہے جو ایک ماہر عمرانیات اور ماہر نفسیات کا ہے۔ اس کا اصل مقصد صداقت ہے۔ ایک سائنسدان کی طرح وہ بھی ایک مفروضہ کے تحت کام کرتا ہے اور اس طرح حاصل شدہ قوانین کو ایک خاص واقعہ پر عائد کرتا ہے۔ نتیجتاً وہ فطرت کے ایک گوشہ کا اپنے مزاج کے مطابق مشاہدہ کرتا ہے لیکن اپنی ذات اور اپنی شخصیت کو درمیان میں لانے کا مطلب بے قاعدگی نہیں ہے۔ اس کے وہ خیالات جو فنی طور پر قابل قدر ہوں، مزید تحقیقات اور تصدیقات کی راہ ہمارے کو دیتے ہیں۔ اور اس طرح اس کی پوزیشن علمی طور پر نئی راہوں کے محقق کی ہو جاتی ہے ایک سائنس دان کی طرح فنکار بھی بنیادی شرائط اور ابتدائی اصولوں کو متعین کر لیتا ہے اور اس طرح اپنا کام شروع کرنے کے بعد وہ صرف مشاہدہ کرنے والے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس قسم کا تجزیہ علمی مقاصد کو بدرجہ اتم پورا کرتا ہے اس کام سے بہتر اور زیادہ موثر کسی اور کام کا خیال بھی نہیں کیا جاسکتا جو ہمیں خیر و شر کا مالک اور زندگی اور سماج کا حاکم بننا سکھاتا ہے۔ ۱۔

عمرانیات سے جہاں لیا سے۔ بعض مفکرین نے جمالیات میں سماجی اور عمرانی پہلو پر اور بھی زیادہ زور دیا۔ اور فن کو قوم کی اصلاح اور ترقی کا ایک آلہ کار قرار دیا۔ پروفیسر (۱۸۰۹-۱۸۶۶) نے افلاطون کی طرح فنون لطیفہ پر پابندیاں عائد کیں اور انہیں اخلاقی مقاصد کے حصول کا ذریعہ قرار دیا۔ اس کے لحاظ سے صرف وہ فن قابل قدر ہے جو اخلاقی معیار پر پورا اترے اور اخلاقی اقدار کو آگے بڑھائے۔ وہ فن برائے فن کا بڑے مستغافل تھا اور فن کو حتیٰ الخطا کا موجب نہ سمجھتا تھا اور وہی حنک کو ثانوی اور معاشرتی مقاصد کے

تحت لانا ضروری خیال کرتا تھا۔ شاعری سنگ تراشی، مصوری، موسیقی، رومان تاریخ، طریقہ، المیہ ان سب کا عقدا اس کے نزدیک خیر کو آگے بڑھانا اور اس کے لئے دل میں لگن پیدا کرنا اور شر سے نفرت دلانا ہے۔

گیٹو ۱۸۵۴-۱۸۸۸ عام طور پر عمرانی اور سماجی جمالیات کے بانی کی حیثیت سے مشہور ہے۔ بعض فرانسیسی نقادوں نے اسے تاریخ جمالیات میں بہت اونچا مقام دیا ہے۔ اور اسے جمالیات کی تاریخ کے تیسرے دور کا بانی قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک جمالیات میں پہلا دور تصویریت کا تھا جس کا بانی افلاطون تھا، دوسرا دور ادراک کا، جس کا بانی کانٹ تھا اور تیسرا دور معاشی ہمدردی کا ہے اور یہ دور گیٹو کا ہے۔ گیٹو فطری اور تصویری دونوں جمالیات کا مخالف تھا۔ اس کے لحاظ سے اگرچہ ان دونوں کی بنیادیں حقیقت کے وسیع مفہوم پر استوار ہیں۔ لیکن ان دونوں نظریات نے حقیقت کے صرف ایک ایک پہلو کو لیا ہے۔ اور باقی کو نظر انداز کر دیا ہے۔ فنکار دو قسم کے ہوتے ہیں اول وہ جو تولا کی طرح اپنا تعلق زمین سے قائم رکھنا چاہتے ہیں اور دوسرے وہ جو فضاؤں کی سیر کے متمی ہوتے ہیں۔ لیکن اگر غور کیا جائے تو یہ دونوں ظاہر طور پر مخالف نظریات ایک ہی صداقت کے دو پہلو ہیں۔

گیٹو کے خیال میں فطری اور تصویری نظریات کو زندگی کی ایک رومانی مابعد الطبیعات میں مجتمع کیا جاسکتا ہے۔ وہ فن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فن ان مختلف ذرائع کا ایک باقاعدہ کل ہے جو شعوری زندگی کے ان

علمی نقطہ نظر اس ملک یعنی تخیل کو رفتہ رفتہ ختم کر دیں گے جو فنکار کے لئے اشد ضروری ہے۔ ٹیکنک اور ویگنر کے لحاظ سے شاعری کا وجود پڑا سراریت بلکہ توہم پرستی کے بغیر ممکن نہیں۔ جس طرح کہ کبر کا دھندلا پن ایک بری منظر کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے اور اگر یہ دھندلا پن ختم ہو جائے تو حسن بھی غائب ہو جاتا ہے، اسی طرح شاعری اور فطرت کے لئے یہ دھند ضروری ہے۔ لیکن گیشو اس خیال سے متفق نہیں اس کے خیال میں شاعری اور سائنس کا اختلاف حقیقی نہیں صرف ظاہری ہے۔ زندگی، اخلاق، سائنس، فن لطیف، مذہب و ان کے درمیان مکمل وحدت موجود ہے اعلیٰ اور سنجیدہ فن وہ ہے جو اس وحدت کو برقرار رکھے اور اسے ترقی دے۔

فن فرد کو اس کی انفرادی زندگی سے بلند کر کے عالمگیر زندگی کی سطح تک لے جاتا ہے اور اس کا طریقہ کار صرف خیالات، تصورات اور اعتقادات میں اشتراک پیدا کرنا نہیں ہے بلکہ احساسات اور جذبات میں بھی اشتراک پیدا کرنا ہے اس طرح کہ تمام انسانوں کے دل ایک ہی نغمہ سے تھر تھرا جائیں۔ ایک ہی طریقے سے سوچنا یقیناً بہت بڑی چیز ہے لیکن ایک ہی طریقے سے محسوس کرنا ایک ایسا معجزہ ہے جو صرف فن کا مرہون منت ہے۔

اس کے لحاظ سے فن دو مقاصد پورے کرتا ہے۔ بنیادی طور پر فن خوشگوار حیات و رنگ آواز وغیرہ کو بیدار کرتا ہے اور اس اعتبار سے وہ سائنس کے ناقابل تردید قوانین کے ہم پائ ہے۔ یہ قوانین جمالیات کو طبیعیات، ریاضیات، حیویات، اور نفسیاتی طبیعیات سے ملاتے ہیں، فن کا دوسرا مقصد نفسیاتی استقواء کے مظاہر کی تخلیق ہے۔

جو دل و دماغ میں نہایت پیچیدہ قسم کے خیالات اور جذبات مثلاً ہمدردی، لڑچی کھیل، بغض و غیرہ پیدا کرتے ہیں۔ یعنی یہ تمام عمرانی احساسات، فن۔ اظہار زندگی کی تخلیق کرتے ہیں۔ مسئلہ طور پر دو رجحانات پائے جاتے ہیں ایک وہ ہے جو ہم آہنگی، ہمزونی اور ہر اس شے کی طرف جو سمع و بصر کو مفلوظ کرتی ہے۔ رغبت رکھتا ہے اور دوسرا وہ جو فن کی دنیا کو زندگی سے محو کر دینے کی طرف میلان رکھتا ہے اور دونوں رجحانات میں توازن قائم رکھنا تابعہ کا خاصہ ہے۔ بالفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ گیسٹ ایک طرف ایک خالص لذیتی فن کا قائل ہے۔ اور دوسری طرف وہ اس سے اعلیٰ ایک اور فن کا بھی قائل ہے جو اگرچہ لذیتی تو ہے لیکن اخلاقی مقصد کے لئے کارآمد اور مفید بھی ہے۔

جان ڈیوی (۱۸۵۹-۱۹۵۲) اور اس کے ساتھیوں کا نظریہ فن، فلسفہ تمدن اور انسانی دوستی سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ ڈیوی نے فن کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار اپنی علمی زندگی کے آخر میں کیا ہے۔ اس سے پہلے وہ منطق، اخلاقیات اور تعلیم وغیرہ پر اپنے خیالات کا اظہار کر چکا تھا۔ جمالیاتی مسائل پر اس نے اپنے عام فلسفیانہ نظریات کی روشنی میں بحث کی۔ اس کے لحاظ سے فن تجربہ ہے اور تجربہ حیاتیاتی عمل۔ فن اور محنت، فن اور نظرت فن اور عام انسانی تجربہ کو ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ”فن کوئی علیحدہ اور الگ تھلک چیز نہیں ہے اور نہ ہی فن صرف چند اشخاص کے لئے ہے۔ بلکہ یہ زندگی کی ہر فعالیت میں لگ بھرتا ہے۔ اوسے تکمیل تک پہنچاتا ہے۔“ ان دو صورتوں میں سے صرف ایک

صورت ممکن ہے۔ فن یا تو عقلی انتخاب ترقیب ذریعے (فطری) واقعات کے فطری رجحان کا تسلسل ہے۔ یا فن فطرت میں ایک انوکھا اضافہ ہے، اس فطرت میں جسے چاہے کسی کے موزوم کیا جائے۔ بہر حال وہ فقط انسان کے اندر سے والی کسی شے سے پھوٹتی ہے۔ "اول الذکر میں جمالیاتی تحسین یا مسرت انگیز ادراک فطری چیزوں سے ہوشیاری اور عقلمندی سے تعلق پیدا کرنے کا ایک نتیجہ ہے تاکہ اس اطمینان و سکون کو جو اس طریقے سے لازمی طور پر حاصل ہوتا ہے، زیادہ عمیق، خالص اور بہتر بنایا جاسکے اور زیادہ عرصے تک حاصل کیا جاسکے۔ ڈیوی کے نزدیک فن صورت گری کا نام نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو صورتوں کا ایک ایسا انتخاب اور ایک ایسی تنظیم ہے جس کے ذریعہ سے ادراکی تجربہ وسیع، عمیق اور پاکیزہ ہو سکے۔

ڈیوی نے جمالیاتی مسائل پر بہت کم اور بہت بعد میں لکھا۔ لیکن اس کے ان دوستوں اور شاگردوں نے جنہیں جمالیاتی مسائل سے دلچسپی تھی۔ اس کے فلسفیانہ نظریہ کو جہتدنی، تجربی اور علمی ہے، بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر کافی روشنی ڈالی۔ لارنس برمیٹر نے ۱۹۲۷ء میں "جمالیاتی تجربہ" کا باقاعدہ تجزیہ کیا اور اس کے بعد ہر شروم مورس نے "جمالیاتی عمل" پر قلم اٹھایا۔ وان میٹر امیس نے ڈیوی کے نظریات کی روشنی میں "ناول کی جمالیات" رقم کی۔ ہورلیس کیلن نے "فن اور آزادی" میں فن اور فنکار کی آزادی پر زور دیا اور سماج میں ان کے لئے باعزت اور مناسب مقام حاصل کرنے کی کوشش کی۔ تھومس مزون نے "جمالیات میں علمی طریقہ کار" میں ڈیوی کے نظریہ کی تشریح کی۔ اس نے اپنی کتاب "فنون اور

ان کا آپس کا تعلق "میں فن کی تمام مشہور تعریفیں جمع کر دی ہیں اور ان کی عبت بندی کی کوشش کی ہے اور اس میں فلم جیسے نئے فن کو بھی شامل کیا ہے۔ گوٹساک نے تمدنی زندگی میں فن کی اہمیت (خصوصاً بیسویں صدی میں) کے موضوع پر بحث کی ہے۔ وہ فن میں دو قسم کی اقدار کا قائل ہے۔ ایک کو وہ متعلق بہ مرکز کہتا ہے اور دوسری قسم کو متعلق بہ محیط۔ بنی نوع انسان میں عزت اور سیرت کی پختگی وہ اقدار ہیں، جنہیں وہ مرکزی کہتا ہے اور دوسری قسم کی اقدار میں وہ صحت، تفریح، تعلیم، مذہب، تجارت میں معاونت اور جسمانی آرام و آسائش کو شامل کرتا ہے۔

باب

فن برائے فن

انیسویں صدی کے نصف آخر میں فن میں ایجابیت اور فطرت کی تحریکیں اٹھیں اور عمرانی جمالیات مقبول عام ہوئی۔ ان تحریکوں کا مقصد ادب اور فن کو زندگی سے قریب تر لانا تھا۔ تاکہ فن زندگی کی تفسیر تنقید اور تطہیر کے فرائض انجام دے سکے مصائب میں گھری ہوئی، معاشی اور اخلاقی لحاظ سے تباہ حال، ذہنی طور پر پراگندہ، رنج و الم میں گرفتار انسانیت نے فنکار کو خبردار کیا کہ یہ دنیا ہماری اور تمہاری ہے۔ انسان کو تباہی سے بچانے اور زندگی کو بہتر اور آزاد بنانے کے لئے یہاں آپس میں متحد ہونا ضروری ہے۔ ورنہ عوام کی تباہی میں انسانیت کی تباہی ہے فنکار نے اس آواز پر لبیک کہا، فن نئی زندگی کے بہرہ ور اور خادم کی حیثیت سے آگے بڑھا۔ اس نے زندگی کے مسائل سمجھنے اور اس کے مصائب کو دور کرنے کی کوشش کی۔ فنکار نے عوام کی خدمت کا بیڑا اٹھایا اور انہیں اپنا ساتھی اور رہبر تسلیم کیا، اس نے اپنے فن کو عوام اور انسانیت کی خدمت کے لئے وقف کر دیا۔ ارتقا پذیر زندگی کو معیار بنا کر فن کو اس کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی گئی اور اس طرح فن کو دور سرمایہ داری اور جاگیر داری کی عطا کردہ خیالی بلندیوں سے نیچے اتر کر عوام کی سطح پر آنا پڑا لیکن کچھ ادیب، شاعر اور فنکار جنہیں انسان اور انسانیت

سے زیادہ حسن اور فن کی مجرد قدریں عزیز تھیں، اپنے آپ کو اس کے لئے تیار نہ کر سکے انہوں نے فن اور ادب کے اس رویے کے خلاف اپنی آواز بلند کی، وہ مصائب میں گرفتار دنیا میں فن کو پوری نفاست اور پاگیرگی کے ساتھ زندہ رکھنے کے متمنی تھے اور فن کو ان تمام خارجی عناصر سے پاک صاف کر دینا چاہتے تھے جو فن کو آہستہ آہستہ اپنے رنگ میں رنگ رہے تھے۔

اس تحریک کی ابتدا فرانس سے ہوئی اور یہ تحریک "فن برائے فن" کے نام سے موسوم ہوئی، فلو بیر (۱۸۲۱-۱۸۸۰) گو ترے (۱۸۱۱-۱۸۹۲) ایڈمنڈ گنگور (۱۸۲۲-۱۸۹۶) جیولس ڈی گنگور (۱۸۲۳-۱۸۹۸) اور بورلیئر (۱۸۲۱-۱۸۹۶) فرانس میں اس تحریک کے لیڈر تھے۔ انگلستان میں والش پیٹر (۱۸۳۴-۱۸۹۴) اور اسکر والڈ (۱۸۵۶-۱۹۰۰) اس تحریک کی نمائندگی کر رہے تھے اور امریکہ میں ایڈگر ایلن پو (۱۸۰۹-۱۸۹۹) اگرچہ اس تحریک کے باقاعدہ شروع ہونے سے پہلے ہی مرچکا تھا۔ بہر حال ہم اسے اس تحریک کا بانی کہہ سکتے ہیں۔ اس تحریک کی ابتدا کے متعلق مورخین میں اختلاف رائے موجود ہے، روزجے، ایگن کے خیال میں یہ تحریک انیسویں صدی میں فرانس میں شروع نہیں ہوئی بلکہ اس سے پہلے جرمن فلسفہ اور تنقید میں یہ اپنی ابتدائی شکل میں موجود تھی۔ جہاں تک فن کی آوازیں کا تعلق ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ مس ایگن کی یہ رائے کچھ حد تک ٹھیک ہے لیکن وائل ملر، گوئے اور فیکل کے نظریات اور فلو بیر یا اسکر والڈ کے خیالات میں اس قدر زیادہ فرق ہے کہ ان سب کو ایک تحریک سے وابستہ کرنا کسی طرح مناسب نہیں

حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریک انیسویں صدی کے نصف آخر میں فرانس میں شروع ہوئی اور کچھ عرصے کے لئے مغربی یورپ میں خاصی مقبول رہی اس تحریک کے پیروؤں نے روپانی مفکرین کے نظریہ فن اور حسن کو ترقی دی اور اسے آگے بڑھایا۔ فن کی آزادی اور عظمت گیت کا اور اس بات کی کوشش کی کہ فن اور ادب کو زندگی کے مسائل سے جدا بنادے اور رکھیں کہ فن اور ادب پر ان کا سایہ بھی نہ پڑ سکے اور اس کی آزادی عظمت اور حسن پر زندگی کے مصائب اور مسائل کسی طرح اثر انداز نہ ہو سکیں۔ فن برائے فن کے نقیبوں میں اگرچہ ذاتی رجحانات اور قومی روایات کی بنیاد پر کچھ نظریاتی اختلافات بھی موجود تھے۔ لیکن ستائش باہمی اور دوستی اور فن کے متعلق کم و بیش ایک ہی نقطہ نظر نے انہیں ایک دوسرے سے کافی حد تک وابستہ کر دیا تھا۔ فن برائے فن کے حامیوں نے اگرچہ اپنے خیالات کو باقاعدہ علمی طور پر پیش نہیں کیا اور انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع کے سیاسی معاشی اور معاشرتی حالات نے ان کے نظریات کو مقبول عام بھی نہ ہونے دیا، بہر حال اس تحریک نے کچھ عرصے کے لئے اتنی شہرت ضرور حاصل کر لی تھی کہ تاریخ جمالیات میں اس تحریک نے ایک خاص مقام حاصل کر لیا ہے۔

عوام معاشی اور سیاسی جدوجہد میں مصروف تھے۔ صنعت و حرفت ترقی کر رہی تھی۔ صنعتی انقلاب کی برائشوں اور تباہ کاریوں سے بچنے کے لئے نئی نئی دلیں تجویز کی جا رہی تھیں، مزدوروں کی مختلف تحریکیں آہستہ آہستہ مضبوط ہوتی جا رہی تھیں ہر طبقہ اپنے اپنے حقوق کے حصول کے لئے کوشاں تھا۔ سائنس انسان کی خدمت کے لئے آگے بڑھ رہی تھی۔ عوام سبجا طور پر فن اور ادب سے اس بات کے متوقع تھے کہ وہ بھی انسان کی رہنمائی اور خدمت کے لئے آگے بڑھے، مفکر، فنکاروں اور لوگوں

کے نظریات اور تخلیقات میں ایک نمایاں تبدیلی ہوتی جا رہی تھی اور فن اور زندگی کو ایک دوسرے سے متعلق اور وابستہ سمجھا جانے لگا تھا، لیکن فن ہمارے فن، کے حامی ان تبدیلیوں سے بے نیاز اپنے گوشہٴ عافیت میں بیٹھے فن کی عظمت کے گہرے گاہے تھے۔ اور حسن کی پرستش میں مصروف تھے، ان کے لحاظ سے حسن ایک اعلیٰ بلکہ مطلق قدر ہے۔ انسان کا فرض زندگی کو حسین سے حسین تر بنانا ہے، باقی تمام اقدار مثلاً خیر، صداقت، ایمان داری وغیرہ کی حیثیت صرف ثانوی ہے۔ غلو پیر کے خیال میں وہ مفکرین بیوقوف ہیں جو زندگی کے ساحل پر بیٹھے ہوئے ریت کے ذرات گن رہے ہیں، اور مقصد حیات کے متلاشی ہیں، آسکر والد جسے جمالیاتی زندگی کے اخلاقی تقاضوں کا نسبتاً زیادہ احساس تھا، بد اخلاقی کا ایک مبلغ بجاو کرتا ہے اس کا لارڈ مہنری زندگی کو "جمالیاتی انداز" سے بسر کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ زندگی کے ہر عمل یہاں تک کہ جرم کو بھی حس حاصل کرنے کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ وہ عجیب غریب زندگی بسر کر جو تم میں داخلی طور پر موجود ہے اپنے اوپر کسی چیز کے دروازے بند نہ کرو۔ نئی سے نئی حس کے متلاشی رہو اور کسی چیز سے خون نہ کھاؤ۔ ان کے خیال میں حسن فنون لطیفہ میں سب سے اعلیٰ قدر ہے، زندگی حسن کے ماتحت نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک حصہ فنون لطیفہ کی حکمرانی کے لئے مخصوص ہے، فن اور اس کی اقدار مقصد بالذات ہیں۔ حسین ہونا، فن کا سب سے بڑا بلکہ واحد مقصد ہے۔ گوشہٴ طراز ہے، ہم فن کی آزادی کے مدعی ہیں، ہمارے لحاظ سے فن ذریعہ نہیں بلکہ مقصد ہے۔ ہمارے خیال میں ایک فنکار جو حسین شے کے سوا کسی اور شے کا متلاشی ہے، فنکار ہی نہیں ہے۔ وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ "مفید"

ہو جانے کے بعد ایک شے حسن سے محروم ہو جاتی ہے وہ حسن اور فن کی دیوی کے لئے ہر قسم کی قربانی کے واسطے تیار ہیں۔ فلو بیر کہتا ہے، ”مجھے فن کا جتنا زیادہ تجربہ ہوتا جاتا ہے، اتنا ہی یہ فن میرے لئے زیادہ اذیت دہ ہوتا جاتا ہے۔۔۔۔۔ مجھے یقین ہے کہ کم ہی آدمیوں نے مجھ سے زیادہ ادب سے اذیت اٹھائی ہوگی۔“ بودیئر اپنی دعا میں ملتجی ہے ”اے خدا مجھے چند حسین نظیوں تخلیق کرنے کی توفیق عطا فرما۔ جو مجھ پر یہ ثابت کر دیں کہ میں آخری انسان نہیں ہوں اور میں ان لوگوں کی کسر نہیں ہوں جنہیں میں اپنے سے حقیر سمجھتا ہوں۔“ آسکر وائلڈ خانہ میں بھی جس چیز کا متمنی ہے وہ یہ ہے ”اگر میں صرف ایک خوبصورت فن پارہ تخلیق کر سکوں تو میں بغض و عداوت کو اس کے زہر سے پاک و صاف کر دوں، بزوری میں پوشیدہ تحقیر کو نیست و نابود کر دوں اور حقارت کی زبان کو باہر کھینچ دوں۔“ اس کے خیال میں ”تخلیق کی شرط اولیں یہ ہے کہ نقاد کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ فن اور اخلاق کے میدان ایک دوسرے سے بالکل الگ الگ اور جدا جدا ہیں۔“ لیکن زندگی بنیادی طور پر ایک وحدت ہے اسے مختلف شعبوں میں اس طرح تقسیم نہیں کیا جاسکتا کہ ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے کوئی تعلق نہ ہو، اگر فن کو زندگی سے علیحدہ کرنے کی کوشش کی جائے تب بھی علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ فن زندگی کا ایک حصہ ہے اور رہے گا، ہاں اس کوشش کا یہ نتیجہ ضرور ہو سکتا ہے کہ فنکار کو دو زندگیاں گزارنی پڑیں، فن برائے فن کے حامی چونکہ فن اور زندگی میں کوئی تعلق قائم رکھنا نہیں چاہتے۔ بنا بریں وہ فنکار کی دو زندگیاں کے قائل ہیں فلو بیر لکھتا ہے کہ ”میرا نظریہ یہ ہے اور فن کی

زندگی میں اس نظریہ کو بطور ایک اصول کے مان لینا چاہیے کہ ایک شخص کو اپنے وجود کو دو حصوں میں تقسیم کرنا پڑتا ہے، رہتا وہ انسانوں کی طرح ہے اور سوچتا وہ دیوتاؤں کی مانند ہے۔ جسم کی آسودگی اور ذہنی اطمینان کا آپس میں کوئی تعلق نہیں ہے۔ زندگی کو اس طرح دو حصوں میں تقسیم کرنے سے فنکار کے فن اور فنکار کی شخصیت دونوں کو فائدہ پہنچتا ہے وہ تمام احساسات اور جذبات جنہیں زندگی میں اظہار کا موقع نہیں ملتا فن میں دے آتے ہیں۔ اس کے علاوہ زندگی سے چکر فن میں پناہ لینے سے ہم اس روح کو بچا لیتے ہیں۔ جو نہایت ہی نازک ہے۔ "میرے عزیز ساتھی اتم شراب، محبت، عورت، شہرت کو فن میں صرف اسی وقت پیش کر سکتے ہو جب تم نہ شرابی ہو اور نہ محبت میں گرفتار نہ خاوند ہو اور نہ ہی تموار کے دھنی، زندگی کے دھارے میں بہتے ہوئے انسان زندگی کو پوری طرح صحیح طریقے سے دیکھنے اور سمجھنے کے قابل نہیں رہتا۔ یا تو اسے کلا برف زیادہ برداشت کرنی پڑتی ہیں۔ یا پھر وہ عیش و عشرت میں ڈوب جاتا ہے۔ فلو بیسرا اپنے اس نظریے پر عمل پیرا بھی رہا وہ ایک چھوٹے سے قصبے میں تنہائی کی زندگی بسر کرتا رہا۔ لیکن اس طرح جب ایک فنکار اپنی زندگی بے تعلق سا ہو جاتا ہے۔ تو وہ اپنے اور اس دنیا اور سماج کے درمیان ایک خلیج سی محسوس کرنے لگتا ہے۔ وہ عوام کو اپنے سے کم تر اور قابل تحقیر و تضحیک سمجھتا ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ خیالات ان کتابوں میں پیش کئے جاتے ہیں جنہیں فن بلٹے فن کے حامی اس امید و توقع پر لکھتے ہیں کہ عوام انہیں خریدیں گے اور ان کا مطالعہ کریں گے۔ لیکن وہ تو مدعی اس بات کے ہیں کہ وہ عوام کے لئے نہیں بلکہ ان کے لئے لکھتے ہیں۔

جو ذہنی طور پر ان کے برابر یا کم از کم ان کی تخلیقات کو سمجھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں
فن برائے فن کی تحریک اگرچہ فطرت کے رد عمل کے طور پر آگے بڑھی لیکن
جہاں تک مصنوعات کے گہر مطالعے کا تعلق ہے یہ دونوں مداریں فکر آلس میں متفق
ہیں، اس مدرسہ فکر کے پیرو بھی اپنے مصنوعات کے گہرے مطالعے کے اسی
طرح قائل ہیں جس طرح کہ سائنس دان فلو بیئر کہتا ہے، "سائنس کو اپنا رپر بناؤ اور حقائق
کو پوری طرح سمجھنے کے لئے ان کا مطالعہ کرو، تصورات کا مطالعہ اس طرح کرو جس طرح
کہ فطرت پسند کیڑے مکوڑوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔" والٹر پیٹر کے لحاظ سے "ایک ادیب
لازمًا محقق بھی ہوتا ہے" لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ سائنس کے ہر طریقے سے
متفق ہیں وہ سائنس کے صرف ان طریقوں کو اپناتے ہیں جو فنی مقاصد کے
حصول میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتے ہوں، اسی طرح منطقی وضاحت بھی ان
کے لحاظ سے مقصد بالذات نہیں بلکہ اس کا حصول انسانی حس پذیر ی پر اس
کے اثرات کے پیش نظر قابل ستائش ہے۔ اس وضاحت نے نئی تخلیقات کو انسانی
تخلیقات سے ممیز کر دیا تھا اور ان میں کلاسیکل انداز پیدا کر دیا تھا، سائنس میں یہ
غیر جانبدارانہ انداز فکر اپنے نتائج کی بنا پر قابل ستائش سمجھا جاتا ہے، لیکن اس کے
برخلاف فن میں یہ انداز فکر بذات خود قابل قدر ہے۔

اس نظر کے ماننے والے فنکاروں کے دل میں فطرت، واقعیت اور
حقیقت کی کوئی خاص وقعت نہیں بلکہ وہ انہیں فن سے غیر متعلق بلکہ مخالف اور حقیر و
ذلیل اور خارج از بحث سمجھتے ہیں فلو بیئر اپنے مشہور ناٹل مادام بواری کے متعلق کہتا
ہے "دوسروں کے لحاظ سے میں نے اس کا اظہار حقیقت کیا ہے حالانکہ میں

اس سے (حقیقت سے) نفرت کرتا ہوں، کوہ الپس کی خوبصورتی کا اس کے دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا تھا۔ فطرت کے متعلق بودیئر کا بھی یہی رویہ تھا وہ سبزہ زار کو سرخ، دریاؤں کو سنہری، اور درختوں کو نیلے رنگ میں پیش کرنا پسند کرتا تھا، اس کے لحاظ سے فطرت پریشان کن اور اچھاٹ کر خیالی ہوتی ہے۔ آسکر والد کا نظریہ بھی اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں، میرا یہ تجربہ ہے کہ جتنا زیادہ ہم فن کا مطالعہ کرتے ہیں، اسی قدر ہم فطرت سے بے نیاز ہوتے جاتے ہیں۔ فن ہم پر فطرت کی خامی غیر متوزن یکسانیت اور نامکمل حالت کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے، وہ رنگ تراشی اور مصوری کو شاعری سے بہتر خیال کرتے ہیں، کیونکہ ان کے پیشہ میں ہیئت، رنگ اور روشنی کو بہتر طریقے سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ ایڈمنڈ گنکور اور جیولس ڈی گنکور مصوری کے پیشہ کی تعریف کرتے ہیں، گوئے مصوری کو چھوڑنے پر بار بار اظہارِ افسوس کرتا ہے۔ بودیئر شاعروں سے زیادہ مصوروں سے متاثر تھا، یہ صرف فن میں حسن کے قائل تھے۔ اور فطرت میں اس کے منکر۔ فطرت کو حسین بننے کے لئے فن سے استفادہ کرنا پڑتا ہے۔ گنکور کے خیال میں یہ ہماری فطرت ہے کہ ہم فطرت میں کوئی ایسی چیز نہیں دیکھتے جو فن کے مشابہ نہ ہو یا جو ہمیں فن کی یاد نہ دلائے، فن چیزوں کو ان کی اصل شکل میں پیش کرتا ہے۔ اور فطرت صرف ان کی نقل تک محدود ہے، ایک اچھے مصور کے برسی نقش کو دیکھ کر میں اپنے آپ کو زیادہ دیہات میں موجود محسوس کرتا ہوں۔ جتنا کہ ایک قدرتی میدان یا صحرا میں موجود گی کے وقت، مجھے یقین ہے کہ کہ جوں جوں ہم مہذب اور منظم ہو جائیں گے تو اسی نسبت سے ہر زمانے کے اہل علم، اہل ذوق اور اہل فکر اصحاب حقیقی زندگی میں کم سے کم دلچسپی لیا کریں گے اور

صرف فن سے تاثرات حاصل کیا کریں گے، فن کی تعلیم و تدریس کا اصل سر
زندگی نہیں بلکہ فن ہے۔ ”زندگی فن کی اس سے زیادہ نقل کرتی تھنا کہ فن زندگی
کی نقل کرتا ہے۔۔۔ خارجی فطرت بھی فن کی نقل کرتی ہے۔“

عرض کیا جا چکا ہے کہ اس مکتبہ فکر کے حامیوں کے نظریات ایک دوسرے
سے بہت ہی زیادہ ملتے جلتے ہیں۔ اور اس لئے انفرادی طور پر مختلف مفکرین
کے خیالات پیش کرنے کی بجائے اس مکتبہ فکر پر مجموعی طور پر بحث کی گئی ہے۔
بہر حال بعض مفکرین نے کچھ باتوں پر تباؤ زور دیا ہے۔ اس لئے ان کے متعلق
مزید کچھ عرض کرنا ضروری ہے۔

ایڈگراہیلن پور۔ اگرچہ اس تحریک کی باقاعدہ ابتدائیںس سے ہوئی لیکن
امریکہ کے مشہور ادیب ایڈگراہیلن پور کے یہاں ہیں اس تحریک کے ابتدائی
نقوش ملتے ہیں، ایڈگراہیلن کے لحاظ سے فن کا مقصد صداقت نہیں بلکہ حظ ہے، حظ
کے حصول کے لئے یہ ضروری ہے کہ فن پارہ میں وحدت اور اختصار ہو۔ کیونکہ ان صفات
کے بغیر ایک فن پارہ خطا آفرین نہیں ہو سکتا۔ شاعری میں حظ آفرینی کا اصل سبب
تحلیق حسن ہے۔ صرف مادی اشیاء کا حسن نہیں بلکہ وہ اعلیٰ حسن جو اس سے ماوراء
ہے ایڈگراہیلن کے خیال میں وحدت اور اختصار یہ دونوں صفات ہمیشہ ایک
ساتھ موجود ہوتی ہیں۔ شاعر کی سب سے زیادہ کوشش اشعار کو باندی اور عروج تک
پہنچانا ہوتا ہے۔ اور یہ چیز بغیر گہرائی کے ممکن نہیں اس مقصد کے حصول میں
گہرائی اور اختصار کی ایک خاص نسبت میں موجودگی ضروری ہے۔ ایک نظم یا ایک

افسانہ میں وحدت تاثر بہت ضروری ہے، اس کا انحصار مکمل وحدت پر ہوتا ہے اور چیز اجزاء میں ہم آہنگ ترتیب سے حاصل ہو سکتی ہے۔
 اس کی رائے میں ایک مختصر نظم جو ایک نشست میں آسانی سے ختم کی جا سکے ایک خوبصورت حسی کل کی حیثیت سے خط پہنچاتی ہے۔ حسن کا جو ہر روح کی خالص اور حقیقی رفعت ہے۔ یہی اس چیز کو جنم دیتی ہے اور اس کا پیدا کرنا ہی فنکار کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ شاعری بحیثیت الفاظ کے فن کے حسن کی متناسب تخلیق ہے اس کے متعلق صحیح رائے صرف ذوق دے سکتا ہے۔ ذہانت اور ضمیر کا اس سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔

فلو بیئر کے خیال میں فنکار کو اپنے کام میں بالکل اس طرح ہونا چاہیے جس طرح کہ خدا اپنی تخلیق میں ہے یعنی نظروں سے غائب اور زبردست طاقت کا مالک۔ اسے محسوس تو ہر جگہ کیا جاسکے مگر دیکھنا نہ جاسکے۔ اس کے لحاظ سے فن کو شخصی رجحانات اور احساسی جوش و خروش سے بالا ہونا چاہیے۔ فنکار کو چاہیے اپنی تخلیقات میں طبعی علوم کے اصول اختصار پر عمل پیرا ہو، کیونکہ موجودہ زمانہ میں زندگی کے ہر شعبہ میں اختصار کی اہمیت بڑھتی جا رہی ہے۔

تنقید اور نقاد کے متعلق وہ ہارس سینڈ کو ایک خط میں لکھتا ہے۔ گزشتہ خط میں تم نے تنقید پر اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا اور لکھا تھا کہ تمہارے خیال میں تنقید جلد ختم ہو جائے گی۔ اس کے برخلاف میں یہ خیال ہے کہ تنقید ثواب شمرع ہو رہی ہے آج کی تنقید گزشتہ تنقید سے بالکل مختلف ہے، لائبرپ کے زمانے

میں نقاد ایک قواعد دان تھا۔ اور آج کل سینٹ پیٹر اور ٹین کی طرح تاریخ دان، لیکن وہ ایک فنکار صرف نہیں بلکہ حقیقی فنکار کب ہو گا؟ کیا تم کسی ایسے نقاد کو جانتے ہو جسے حقیقتاً فن پارہ سے دلچسپی ہو یہ نقاد ایک فن پارہ کے تاریخی ماحول اور اس کے اسباب کا تفصیلی تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس کی اصل حقیقت اور اس کی علت، ترتیب، مسائل، فنکار کا نقطہ نظر، ان سب کو فراموش کر جاتے ہیں اس قسم کے حقیقی نقاد کو تخیلی اور ذہنی صلاحیتوں کا مالک ہونا چاہیئے یعنی وہ جوش و خروش کا پیکر ہو اور پھر سب سے ضروری چیز ذوق ہے لیکن ذوق تو بہترین نقادوں تک میں اس کی کمیاب ہے کہ آج کل اس کا ذکر تک نہیں کیا جاتا۔ لہ

والٹر پیٹرن نے فن میں ذہنی جزو کے مقابلے میں حسی جزو کو زیادہ اہمیت

دی اس کے لحاظ سے تمام فنون موسیقی کے اصول یا شرط کے مطابق ہونا چاہتے ہیں۔ جس میں مواد ہیئت کا فرق ختم ہو جاتا ہے ان مفکرین کے خلاف عام طور پر براعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ ہیئت کی طرف بہت زیادہ توجہ دیتے ہیں اور خیال کو بہت تک فراموش کر دیتے ہیں لیکن یہ مفکرین اپنے خیال میں ہیئت اور خیال کی تفریق کے قائل نہیں، والٹر پیٹرن کے الفاظ میں "اعلیٰ فن میں مقصد اور ذرائع، ہیئت اور مواد اور موضوع اور اظہار میں فرق نہیں رہتا وہ ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں" اور اگرچہ مختلف فنون کا میدان مختلف ہوتا ہے بہر حال ان تمام کے پیش نظر ہی مقصد ہوتا ہے جسے صرف موسیقی بدیہہ اتم حاصل کر سکتی ہے۔ اس لئے تمام اعلیٰ فنون میں

ذہنی جزو یعنی فکر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ اور حسی جزو پوری طرح واضح ہوتا ہے۔

اسکروالڈ اپنے مخصوص متناقضہ انداز میں کہتا ہے "اگرچہ یہ کچھ الٹی سی بات معلوم ہوگی لیکن یہ حقیقت ہے کہ زندگی فن کی اس سے زیادہ نقل کرتی ہے جتنا کہ فن زندگی کی۔۔۔ ایک عظیم فنکار ایک نئی چیز تخلیق کرتا ہے۔ اور زندگی اس کی نقل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اور اسے عام انداز میں پیش کر دیتی ہے۔۔۔ یونانی اپنی فنی جبلت کی بنا پر اس حقیقت سے پوری طرح واقف تھے، وہ اپنی خواب گاہوں میں ہر مس یا ایلو لوکے بت رکھا کرتے تھے تاکہ جبکے پیدا ہوں وہ ان بتوں کی مانند ہوں جو عموماً ان ماڈل کے پیش نظر رہتے تھے وہ جانتے تھے کہ زندگی فن سے نہ صرف روحانیت، فکر و احساس کی گہرائی اور روح کی تسکین حاصل کرتی ہے بلکہ وہ فن کے خطوط اور رنگوں کے مطابق اپنے آپ کو ڈھال لیتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ حقیقت کے خلاف تھے۔ وہ تمدنی اسباب کی بنا پر اس کے خلاف تھے وہ یہ محسوس کرتے تھے کہ حقیقت انسان کو قبیح بنا دیتی ہے اور وہ اپنے اس احساس میں حق بجانب تھے، ہم اپنی نسل کی حالت، صاف ہوا، دھوپ، ہوا، پانی اور کشادہ مکانات سے بہتر بنا چاہتے ہیں، لیکن یہ تمام چیزیں صرف صحت دے سکتی ہیں جن میں بخش سکتیں، اس مقصد کے حصول کے لئے فن کی ضرورت ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ تو اس بات کا بھی مدعی ہے کہ زندگی کی طرح فطرت بھی فن کی نقل کرتی ہے۔ فطرت کیا ہے؟ فطرت، وہ عظیم مادر نہیں ہے جس نے ہمیں جنم

دیا ہے۔ وہ ہماری تخلیق ہے، ہمارے دماغ نے اسے زندگی عطا کی ہے۔
 چیزیں اس لئے موجود ہیں کہ ہم انہیں دیکھتے ہیں، اور ہم کیا دیکھتے ہیں۔ اور
 کس طرح دیکھتے ہیں۔ اس کا انحصار ان فنون پر ہے جو ہم پر اثر انداز ہوئے
 ہیں۔ کسی چیز پر نظر ڈال لینے اور حقیقی طور پر دیکھنے میں بہت فرق ہے۔ ایک
 آدمی اس وقت تک کسی چیز کو نہیں دیکھتا جب تک کہ وہ اس کے حسن کو نہ
 دیکھ لے اور صرف اس وقت وہ چیز وجود میں آتی ہے۔

ہیٹ برائے ہیٹ ۱۔ فن برائے فن، کی تحریک کے ساتھ ساتھ
 بلکہ اس سے کچھ عرصے پہلے ایک اور تحریک شروع ہوئی۔ یہ تحریک بھی انیسویں صدی
 کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں خاصی مقبول رہی اور ہیٹ برائے ہیٹ،
 اور صورتیت کے نام سے مشہور ہوئی اس کی ابتدائی شکل ہمیں کانٹ کی تحریروں میں
 ملتی ہے۔ جہاں وہ فنی تخلیق کے حسن کا دار و مدار اس کی ریٹھ میں پوشیدہ
 سمجھتا ہے۔ لیکن اپنی بعد کی تحریروں میں کانٹ نے حسن کو خیر سے اس حد تک متعلق
 کر دیا تھا کہ اسے "صورتیت" کا پیشرو قرار دینا زیادہ مناسب نہیں معلوم
 ہوتا۔ اس کی اصل ابتداء فریڈرک ہربارٹ کی تحریروں سے ہوئی جسے بعد ازاں
 ہنسک اور فیڈلر نے اپنایا۔ اور ہمارے اپنے زمانے میں کلائم پیل اور روجر فرائی
 اس کے داعیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ یہ لوگ فن میں اجزا اور ان کی نسبتوں میں
 امتیاز کرتے ہیں یہ امتیاز ایک طرف تو فن کے مافیہ اس کی ہیٹ، کہانی
 کردار مناظر جذبات و احساسات، تصورات اور معانی پر مشتمل ہے اور دوسری

طرف زبان، اوزان، قوافی، آہنگ اور اسلوب کے فرق پر مبنی ہے ان کے نزدیک مافیہ کسی جمالیاتی قدر کا حامل نہیں ہوتا، یہ تو محض اتفاقی حیثیت رکھتا ہے۔ اور فنی اثر کو وجود عطا کرنے کا ذریعہ ہے، ان کے خیال میں اصل مسئلہ تو یہ ہے، کہ بات کہی کیسے گئی، باقی رہی یہ بات کہ کیا کہا گیا، تو یہ ان کے نزدیک کوئی اہم شے نہیں، جو بات آپ کہتے ہیں وہ اچھی ہو یا بری، سچ ہو یا جھوٹ صحیح ہو یا نادرست، فن کی قدر و قیمت پر اثر انداز نہیں ہوتی، کیونکہ اس کا انحصار تو اس ہیئت سے ہے جس میں فن کو وجود ملا ہے اور تمام جمالیاتی خصائص اس سے وابستہ ہیں اس صورت میں "فن برائے فن" کا کلیہ ہیئت برائے ہیئت کی شکل اختیار کر لیتا ہے، ان ہیئت پرستوں کے نزدیک حسن اجزاء میں نہیں ہوتا، بلکہ ان اجزاء کی باہمی تشکیل میں، مثلاً کوئی راگنی اپنی سرتیوں کی بنا پر حسین نہیں کہلاتی بلکہ اس کے حسن کا راز اس مناسبت متنسج میں مضمر ہے جس میں ان کو ترتیب دیا گیا ہو۔

یعنی مکتبہ فکر کے جمالیاتی مفکرین فن کی مابعد الطبیعیاتی نوعیت دریافت کرنے کے متمنی تھے ان کے برخلاف ہر بارٹ اور اس کے مقلدین نے اپنی توجہ حسین معروضات کی ہیئت پر مبذول رکھی۔ ان کے تجرباتی طریق نے موجودہ زمانہ کی نفسیاتی اور علمی جمالیات کے لئے راہیں ہموار کر دیں، جہاں تک ان کی عنایت سے مخالفت کا تعلق ہے تو یہ مخالفت کچھ زیادہ گہری نہ تھی حقیقت یہ ہے کہ صورتیت، عنایت، ایک شکل تھی، اس مکتبہ فکر کے پیرو لائینز،

عقیدت پسند مفکرین اور کانٹ سے کچھ حد تک ضرور متاثر تھے
 ہر بارٹ (۱۷۷۶-۱۸۲۱) کے خیال میں حسن صرف حسن پر دلالت کرتا
 ہے اور اپنے سوا کسی اور چیز پر دلالت نہیں کرتا، جب ہم کسی معروضی کلام اور اک
 کرتے ہیں تو اس کی ایک خاص صفت ہم پر اثر انداز ہوتی ہے اور ہم غیر ارادی
 اور فوری طور پر اسے پسند یا ناپسند کرتے ہوئے اس کے متعلق ایک خاص
 فیصلہ کرتے ہیں کہ "یہ حسین ہے" یا "یہ قبیح ہے" اس فیصلہ کا تجربہ کرنا ناممکن
 ہے، جمالیات کا کام یہ ہے کہ وہ ان فیصلوں کو قبول کرے اور یہ معلوم کرنے کی
 کوشش کرے کہ ایک خاص قسم کے فیصلے کن معروضات سے متعلق ہوتے
 ہیں اور حقیقت کے کون کون سے پہلو مثبت اور منفی فیصلوں کے ذمہ دار ہوتے ہیں
 ہر بارٹ نے ان سوالات کا جواب دینے کے لئے سادہ عناصر (تجربہ کا
 مافیہ) اور ان کے تعلقات (تجربہ کی صورت) میں فرق واضح کرنے کی کوشش کی
 ہے۔ اس کے لحاظ سے سادہ عناصر جمالیاتی لحاظ سے نہ پسندیدہ ہوتے ہیں اور نہ
 ناپسندیدہ، اس لئے جمالیات صرف تعلقات سے متعلق ہے، جمالیاتی تجربہ
 ان تعلقات کے ادراک پر منحصر ہے اور جمالیاتی فیصلہ صرف ان کی بنا پر پیش
 کیا جاتا ہے۔ لہ

ہر بارٹ کے کچھ ساتھیوں نے اس کے نظریہ کو آگے بڑھانے کی کوشش
 کی زینگ نے قسمت طلائی، میں حسن کو دریافت کیا اور ولہلم انگیر نے رنگ کے
 مختلف تناسبات میں، اور زمرسن (۱۸۲۲-۱۸۹۸) نے ایک نظم میں تصورات اور

ایمبجری میں ایسی باتیں اور تناسبات معلوم کرنے کی کوشش کی جو حقا آفرینی کی موجب قرار دیا سکیں، لیکن اس قسم کی کوششیں فنی تخلیق کی اصل حقیقت تک پہنچنے میں ہماری زیادہ مدد نہیں کر سکتیں، صورتیت کو بنیاد بنا کر جمالیاتی تجربہ کی تشریح ممکن نہیں۔ اس قسم کی تشریح یا تو بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے یا تشریح طلب حقیقت کو فراکش کر دیتی ہے۔ اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان مفکرین نے اس مسئلہ کا حل تلاش کرتے ہوئے مافیہ کو بالکل نظر انداز کر دیا جس میں رنگ صورت، تصورات، ایمبجری جذبات و احساسات سمجھی کچھ شامل ہے، انہوں نے اس بات کو فراموش کر دیا، کہ ایک نیا پارہ اپنے مقام پر ناقابل تقسیم احد منظم کل کی حیثیت رکھتا ہے جس کی جمالیاتی قدر و قیمت کو ایک جزو سے منسوب نہیں کیا جاسکتا۔

ہنسک (۱۸۲۵-۱۹۰۲) نیدرلینڈ (۱۸۱۴-۱۸۹۵) اور اسٹیونسن کو بھی ہم ہیئت بلٹے ہیئت کا حامی کہہ سکتے ہیں، یہ حال انہوں نے ہر بارٹ اور اس کے ساتھیوں کے برخلاف فن کی مابعد الطبیعیاتی تشریح کو بالکل نظر انداز نہیں کیا، ان کے خیال میں ایک فنی تخلیق کی وقعت کا انحصار خود اس تخلیق پر ہے۔ یعنی منظم شے مگر کہ کے طور پر جس طرح کہ ہیں اس کا ادراک ہوتا ہے۔ مذکہ اس پیغام پر جو وہ ہم تک پہنچاتی ہے اس کہانی پر جو وہ ہمیں سناتی ہے یا اس کیفیت پر جو اس کی وجہ سے ہم پر طاری ہو جاتی ہے، اصل وقعت اس فنی تخلیق کی صورت کو حاصل ہے جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے۔ اس صورت کے علاوہ کسی اور چیز کی طرف توجہ مبذول کرنا اور اسے جانچنا اس فنی تخلیق کے ساتھ

نا انصافی کرنا ہے ہمارا فیصلہ صرف اس صورت کو معیار بنا کر ہونا چاہیئے نہ کہ مافیہ
مواد یا کسی اور چیز کو لے

موجودہ زمانے میں کلائیوبیل اور راجر فرائی (۱۸۸۶-۱۹۳۲ء) نے اس نظریئے
کی تائید کی ہربرٹ ریڈ کی شروع کی تحریروں میں بھی اس نظریئے سے وابستگی ملتی ہے
وجہن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے "حسن ہمارے اوراک میں صوری نسبت کی
وحدت کا نام ہے" اسی طرح اس کے خیال میں "فن حظ انگیز صورت کی تخلیق کی کوشش
سے" تہ۔ کلائیوبیل، ٹالسٹائی کی طرح فن میں احساس اور جذبہ کو کافی جگہ دیتا ہے۔
لیکن یہ جذبہ زندگی کے دوسرے عام جذبول سے مختلف ہے یہ جذبہ اپنی نوعیت میں
بالکل الگ ہے اور معنی خیز صورت سے براہ کجختہ ہوتا ہے، معنی خیز صورت سے
اس کی مراد ایک ایسی صفت ہے جو خطوط، رنگ اور حجم کے خاص روابط کی مرہون منت
ہے صرف معنی خیز صورت میں جمالیاتی طور پر متاثر کرتی ہے، جمالیاتی تجربے میں مواد
اور مافیہ کی کوئی اہمیت نہیں، راجر فرائی عام طور پر کلائیوبیل سے متفق ہے۔ وہ بھی
خاص جمالیاتی جذبہ کے وجود کا قائل ہے جو صوری نسبت کے غیر متوقع لیکن ناگزیر روابط
سے بیدار ہوتا ہے۔ وہ فن میں صورت کو بنیادی حیثیت دیتا ہے یہ صورت خطوط
اور رنگوں کی ہلک خاص ترتیب سے پیدا ہوتی ہے اور اس میں تہویر اور تنوع متحد ہو
جاتے ہیں تہ۔ ہریڈلے (۱۸۵۱-۱۹۳۵ء) بھی اگرچہ موضوع اور ہیئت میں فرق کرتا ہے
لیکن "جب ہم کسی نظم پڑھکر اس سے لطف اندوز ہو رہے ہوتے ہیں۔ تو اس وقت
موضوع اور ہیئت الگ الگ حیثیت سے ہمارے سامنے نہیں ہوتے، موضوع

اور ہیئت میں فرق کرنا درست تو ہے لیکن جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین کے
 وقت یہ فرق بالکل بے معنی ہے۔ نظم کی جمالیاتی خصائص پوری نظم سے متعلق ہوتی
 ہیں۔ نہ کہ اس کے جزو سے۔ شعر کا مقصد اس کا موضوع اور ہیئت اس طرح آپس میں
 فنی طور پر گھلے ملے ہوتے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کو جدا کر کے دیکھنا اس
 وقت تک ممکن نہیں، جب تک باقی اجزاء پر اس کی زد نہ پڑے۔ اور یہی حال ہر
 فن پارے کا ہے۔

باب اخلاقی نظریات

فن برائے فن کا رد عمل لازمی تھا۔ انیسویں صدی کے وسط اور آخر میں بعض مفکرین نے اس نظریے کے خلاف زبردست آواز بلند کی۔ اور فن کا مقصد اعلیٰ زندگی کو اخلاقی طور پر بہتر بنانا قرار دیا، ایمرسن (۱۸۰۳-۱۸۸۲) اس نظریے کی ابتدا کر چکا تھا وہ اگرچہ رومانیت سے کافی حد تک متاثر تھا، اور ہمیں اس کے نظریہ میں رومانی عناصر کافی حد تک ملتے ہیں، لیکن جہاں تک فن کے مقصد کا تعلق ہے۔ وہ اخلاقی مقصد کو زبردست اہمیت دیتا تھا۔ وہ گوٹے کا زبردست مداح ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اسے عظیم ترین شعرا میں شمار کرنے کے لئے تیار نہیں۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے گوٹے کی شاعری میں اخلاقی جذبہ کی کمی ہے۔ اس کے خیال میں گوٹے زندگی کی تمام اچھائیوں اور برائیوں کی مانند اسکی تصویر پیش کر دیتا ہے۔ وہ گوٹے سے خطاب کرتے ہوئے کہتا ہے: "آدرش واقعہ سے زیادہ صداقت کا حامل ہوتا ہے یہ چند سوزہ ہے مگر اس کے باوجود یہ تہیل نہیں ہوتا۔۔۔ فطرت اخلاقی ہے رومانی شاعرانہ حقیقت پسندی کی بنا پر ہم اپنے واقعی وجود سے کبھی بلند نہیں ہوتے۔ ہم کبھی حواس کی دنیا سے باہر نہیں نکلتے، ہم لامتناہی محبت و انیت سے مخلوط نہیں ہوتے۔ ہم کسی بڑی دم داری کو محسوس نہیں کرتے" "گوٹے واضحاً

کاشاعر بنے کہ آدرش کا، وہ اس دنیا کا شاعر ہے نہ کہ مذہب اور امید کا، وہ
 نثر کا شاعر ہے نہ کہ نظم کا۔۔۔ گٹے کے اخلاقی ادراک کا اس کی دوسری صلاحیت
 کے برابر نہ ہوتا ایک معمولی سی بات نہیں ہے یہ اس قسم کی بات نہیں ہے کہ
 اس شخص کو لے کر اس کا احساس ہے یا نہیں۔ اسے مختلف رنگوں کی پہچان ہے
 یا نہیں۔ بلکہ یہ صحت اور بیماری کا بنیادی سوال ہے کیونکہ اس کی غیر موجودگی
 کی بنا پر وہ اعلیٰ اور صحیح مفہوم میں خالی اور انسان کا نجات دہندہ بننے سے
 معذور رہا،

ایمرسن نے حسن پر کچھ زیادہ بحث نہیں کی، وہ نہ حسن کی تعریف کرتا ہے
 اور نہ ان مسائل پر نظر ڈالتا ہے جو حسن سے متعلق ہیں، بہر حال وہ حسن کی کچھ صفات
 ضرور پیش کرتا ہے، سادگی، کفایت شعارانہ تنظیم، موزونیت، عالمگیریت،
 اعتدال، استحکام اور ترقی کا رجحان لیکن اس نے ان صفات پر بھی صرف ادبی
 طور پر بحث کی ہے نہ کہ علمی طور پر۔ لیکن ان صفات کی بنا پر اس ضرور کہا جاسکتا ہے
 کہ ایمرسن حسن کے محرومی نظریہ کا قائل تھا۔ نہ کہ موضوعی کا۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، ایمرسن کے نظریہ میں رومانی عناصر موجود
 ہیں اس کے خیال میں ورد و سورتھ۔ کالرج اور کارلائل کا اثر ان کے اپنے وطن
 سے زیادہ امریکہ میں ہوا، وسعت کی محبت۔ جس سے جرمن ہمیشہ متاثر
 ہوئے اور جسے رومانی فنکاروں اور ادیبوں نے انگلستان میں مقبول بنایا۔ انگلستان سے زیادہ امریکہ میں
 پھیلی پھولی اور امریکہ میں رومانیت سے اخلاقی دلچسپی کا اظہار کیا گیا۔ وہ شاعر کے
 کشف کی وسعت اور عمق کا قائل ہے۔ شاعر کی پیدائش تاویح کا ایک اہم واقع

ہے "شاعر ایک ابدی اور انلی شخصیت ہے وہ ایک مکمل انسان ہے وہ چیزوں کو ان کے نام عطا کرتا اور انہیں بیان کرتا ہے، وہ ہیرا اور حکما کا ہم پلہ ہے انسان کی تین صلاحیتیں اعلیٰ ترین ہیں، عمل کرنا، سوچنا اور بیان کرنا، لیکن ان تینوں میں شاعر کا رتبہ سب سے بڑا ہے۔ باقی دونوں صلاحیتیں رکھنے والے انسان اس کے لئے مواد مہیا کرتے ہیں۔ وہ معمار اور موجد ہے۔ وہ پیغمبر ہے شاعر ان چیزوں کو بیان کرتا ہے جن تک دوسروں کی نگاہیں نہیں پہنچ سکتیں اس پر فحشی طور پر ایک ذہنی ادراک ہوتا ہے اور وہ مختلف چیزوں کو فطرت اور کل سے منسلک کر دیتا ہے" ۱۷

رسکن (۱۸۱۹ء - ۱۹۰۰ء) صرف ایک مفکر نہ تھا بلکہ معلم الاخلاق، نقاد فن اور ماہر علوم بھی وہ اپنے زمانے پر زیادہ اثر انداز نہ ہو سکا کیونکہ رجحان زمانہ اس کے خیالات اور نظریات کے مطابق نہ تھا۔ بہر حال نقاد فن کی حیثیت سے وہ جمالیات اور فنون لطیفہ پر کافی حد تک اثر انداز ہوا، اس کے خیالات پر بھی رومانیت کا خاصا اثر تھا۔ اور ڈیوٹھ اور کارلائل سے تو وہ بہت ہی متاثر تھا۔ دوسرے رومانیت پسندوں کی طرح وہ بھی فنکار کو پیغمبر اور معلم کا درجہ دیتا ہے اور اس بنا پر رسکن کو رومانیت پسندوں اور خاص کر مذہبی اشتراکیوں کے گردہ میں شامل کیا جاسکتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس کا نظریہ من حیث مکمل اس کا اپنا نظریہ تھا اور اسے کسی خاص مکتبہ فکر سے منسلک کرنا مشکل ہے

اس کے لحاظ سے صنعت، فن اور فن لطیف ایک دوسرے سے مختلف

ہیں۔ ان کے فرق کو واضح کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے۔ ”صنعت کا مطلب ہاتھوں کے ذریعے آلات یا مشینوں کی مدد کے بغیر کسی چیز کو بنانا ہے۔ انسان کے ہاتھ کی بنائی ہوئی ہر چیز صنعت ہے۔ لیکن اس میں شرط صرف ایک ہے کہ اس چیز کو بناتے ہوئے انسانی ہاتھ میکا کی طور پر عمل پیرا ہوں اور ذہانت سے متاثر نہ ہوں، فن انسان کے ہاتھ اور ذہانت دونوں کا مشترکہ عمل ہے ایک فن مشینری بنانے کا ہے، ایک فن جہاز بنانے کا ہے۔ اور ایک گاڑیاں بنانے کا، یہ سب اگرچہ فنون ہیں۔ لیکن فنون لطیفہ نہیں ہیں۔ یہ ایسے مشاغل ہیں جن میں انسان کا ہاتھ اور دماغ بیک وقت کام کرتے ہیں فن لطیف وہ ہے جس میں انسان کے ہاتھ، دماغ اور دل تینوں ملکر کام کرتے ہیں، بہر حال یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ ہاتھ ہر چیز میں موجود ہوتا ہے اور بنا پر وہ سب سے زیادہ ضروری ہے۔ فن لطیف کی تخلیق بھی ہاتھ ہی سے ہوتی ہے۔ اور اس میں ہاتھ کا حصہ صنعت سے زیادہ ہے۔ مشینوں میں سب سے زیادہ لطیف مشین انسانی ہاتھ ہے اور فن لطیف کی تخلیق اسی سے ہونی چاہیئے، حقیقی اور مکمل فن لطیف وہ ہے جو دل سے نکلتا ہے اور ان اعلیٰ جذبات پر مشتمل ہوتا ہے جنہیں دماغ قبول کر لیتا ہے، لیکن دماغ دل سے درجے میں ادنیٰ ہے اور ہاتھ دل و دماغ دونوں سے، اس طرح فن لطیف انسا کو مجموعی اور مکمل طور پر پیش کرتا ہے۔“

وہ فن کی حدود کو وسعت دے کر اسے زندگی تک پھیلا دیتا ہے، وہ فن کو تمدنی حالات اور اخلاقی معیار سے متعلق کر دیتا ہے، وہ اخلاقی، معاشرتی اور فنی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف نہیں سمجھتا۔ زندگی کے متعلق اس کا نقطہ نظر

اخلاقی ہے۔ اس لئے وہ ہر چیز کو اخلاقی معیار سے جانچنے کی کوشش کرتا ہے اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ رسکن ایک ایسا معلم الاخلاق ہے جو فن کو قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا اور نہ ہی وہ ایک ایسا نقاد فن ہے جو فن اور اخلاق کو ایک دوسرے سے بالکل بے تعلق سمجھتا ہے۔ وہ ان دونوں کو اس طرح ملانے کی کوشش کرتا ہے کہ ایک دوسرے سے علیحدہ نہ کیا جاسکے اس کے لحاظ سے فن بنیادی طور پر نہ صرف اخلاقی ہوتا ہے بلکہ الٰہی بھی، اور اخلاق نہ صرف خیر اور صداقت کا حامل ہوتا ہے، بلکہ حسن کا بھی، اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے خیال میں خیر اور حسن ایک ہی قدر کے دو نام ہیں۔ وہ حسن اور خیر کو ایک قدر نہیں مانتا، یہ دونوں دو مختلف اقدار ہیں۔ بہر حال مکمل حسن میں مکمل خیر پنہاں ہوتا ہے، انسان صرف حسن سے حظ حاصل کرنے کی بنا پر اپنے آپ کو خود غرضی سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ اور حسن سے بے لوث جذبہ کے ساتھ محبت کر سکتا ہے۔ حسن اور خیر ایک دوسرے سے علیحدہ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے متعلق ہیں اور ایک دوسرے میں دساتے ہیں فرض کیجئے کہ ایک معلم الاخلاق یہ سوال کرتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جہاں شر کی موجودگی سے انکار ممکن نہیں، میں آخر کیوں اپنے آپ کو حسن کی تلاش کے لئے وقف کر دوں۔ رسکن کے خیال میں اس کا جواز یہ ہے کہ اخلاق کو آگے بڑھانے کی خاطر میں ایسا کرنا چاہیئے۔ حسن صرف ادراک کی چیز نہیں ہے اور اگر ہمیں خیر کو دلکش اور پائیدار قدر بنانا ہے تو ہمیں حسن کا باقاعدہ مطالعہ کرنا چاہیئے اور اس سے لپکا طرح محبت کرنی چاہیئے۔ رسکن کے نظریے کی انفرادیت اس بات میں پنہاں ہے

کہ اس میں اخلاقی رنگ جھلکتا ہے۔ رکن کے نظریے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس نے جس انداز سے فطرت کی تشریح کی ہے۔ انسان اور فطرت اور مذہب کے تعلق کو واضح کیا ہے۔ اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اسی طرح اس نے تمام تخلیقات کو ایک خاص پیغام کا حامل قرار دیا ہے جو انانیت اور خود غرضی کیسے سم قائل ہے۔ وہ حسن کے ادراک کو حقیقت کا ادراک تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں حسن کے ادراک سے جو جذبہ انسانی دل و دماغ پر حاوی ہوتا ہے۔ وہ حقیقتاً مذہبی جذبہ ہوتا ہے۔ وہ حسن فطرت کو کردار کے حسن کا پر تو خیال کرتا ہے اور یہ تمام وہ نکات ہیں جن سے اگرچہ اختلاف ممکن ہے لیکن انہیں فراموش کر دیا اور ان پر غور و خوض نہ کرنا ناممکن ہے۔

اس نے فن کو عوام کی زندگی اور اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی اچھائیوں اور برائیوں سے پوری شدت کے ساتھ وابستہ رکھنے کی کوشش کی، اس لئے بعض مرتبہ اس کے نظریہ پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس نے جمالیات کو اخلاقیات کے تحت کر دیا۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ وہ فن برائے فن کے نظریہ کا سخت مخالف ہے اور فن کو قومی صلاحیتوں کا ایک آئینہ خیال کرتا ہے اس کے لحاظ سے فن تمدنی حالات سے متعین ہوتا ہے۔ فن کی صلاحیت تنہائی میں نہ پیدا ہو سکتی ہے اور نہ ترقی کر سکتی ہے فن اور زندگی کے تمام دوسرے شعبوں میں عمل اور رد عمل کا تعلق ہے زندگی کے کسی ایک شعبے کو دوسرے شعبوں سے علیحدہ کر کے نہ سمجھا جاسکتا ہے اور نہ وہ شعبہ ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکتا ہے، یہ وہ نکتہ ہے جس پر عمرانی مفکرین نے بہت زیادہ زور دیا۔ بہر حال رکن بھی اس

کی اہمیت کا معترف ہے، علاوہ انہیں اس کا نقطہ نظر اخلاقی بہ بہر حال صرف ان وجوہ کی بنا پر یہ کہنا کہ اس نے جمالیات کو اخلاقیات کے تحت کر دیا ہے غلط ہے۔

رکسن کے لحاظ سے فن کی نفسیاتی بنیاد جبلت ہے، جبلت وہ میلان طبع ہے جو ایک خاص نوع میں قدرتی اور پیداغشی طور پر موجود ہوتی ہے ماحول اسے نہ پیدا کر سکتا ہے اور نہ ختم، ہاں اسے کم یا زیادہ ضرور کر سکتا ہے، اور چونکہ فن کی بنیاد جبلت ہے، اس لئے کسی ایسے شخص کو فن کی تعلیم نہیں دی جاسکتی، جو قدرتی طور پر اس سے محروم ہے۔ جس شخص کو قدرتی طور پر یہ عطیہ ملا ہے اسے اس کا ماحول بہترین فنکار بنا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف مناسب ماحول کی غیر موجودگی اس کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار نہیں آنے دے گی اس نے تینتیس سال کی عمر میں اپنے والد کو ایک خط میں لکھا تھا "مجھ میں ایک زبردست جبلت موجود ہے جس کی تشریح سے میں قاصر ہوں کہ میں ان تمام چیزوں کی تصویرا تاروں اور ان کی تشریح کروں جن سے میں محبت کرتا ہوں اس کا مقصد نہ شہرت ہے اور نہ دوسروں کو فائدہ پہنچانا۔ اس سے تو اپنا فائدہ بھی مقصود نہیں ہوتا۔ یہ جبلت تو مجھ میں اس طرح موجود ہے، جس طرح کہ بھوک اور پیاس اور وہ اس جبلت کو مختلف جذبوں کے نام سے یاد کرتا ہے۔ وہ اسے کبھی محبت کہتا ہے اور کبھی انسیت، کبھی تعریف اور کبھی نزاکت اور کبھی لطف و عنایت، بہر حال ان تمام الفاظ سے اس کا مقصد ایک ہی جذبہ سے ہے۔ جو ہر فنکار کو کسی دلچسپ اور دلپسند معروض کی

طرف متوجہ ہونے پر غیر شعوری طور سے مجبور کر دیتا ہے اور جب تک یہ جذبہ موجود نہ ہو فن کی تخلیق ممکن ہی نہیں رہے لیکن یہاں بھی وہ اخلاقی نقطہ نگاہ کو فراموش نہیں کرتا۔ فن لطیف میں چونکہ ہمیشہ جذبات پائے جاتے ہیں، اس لئے جذبات کے بغیر کوئی شخص اچھا فنکار نہیں بن سکتا لیکن عظیم اور حقیقی فنکار بننے کے لئے ضروری ہے کہ انسان کا دل نیک جذبات سے معمور ہو، چاہے اس کا کردار بڑا ہی کیوں نہ ہو، بعض اوقات مجھ پر الزام دگایا جاتا ہے، کہ میں فن کو حد سے زیادہ اخلاقی بنانے کی کوشش کرتا ہوں۔ لیکن اس بات کو غور سے سن لیجئے کہ میں ہرگز یہ نہیں کہتا کہ اچھا مصور بننے کے لئے تمہیں ضرور ایک اچھا انسان بھی ہونا چاہیئے لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ایک اچھا فطری مصور بننے کے لئے قلب میں نیکی کے مضبوط عناصر کا ہونا ضروری ہے، چاہے کردار کے دوسرے حصوں میں یہ عناصر کتنے ہی پنہاں کیوں نہ ہوں۔“

رسکن نے فن پر مفصل اور مدلل بحث کی ہے لیکن ٹالسٹائی کی طرح اس نے بھی جمالیات کے دوسرے موضوع حسن، سہر، زیادہ بحث نہیں کی، حسن کی تعریف کرتے ہوئے رسکن کہتا ہے ”میں ہر اس مادی شے کو جس کے خارجی اوصاف پر معمولی غور و فکر کرنے سے اور عقل کی مطلقاً اور براہ راست کاوش کے بغیر ہمیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ ایک اعتبار سے اور ایک حد تک خوبصورت کہتا ہوں۔“ اس کے خیال میں حسن ایک معروضی حقیقت ہے اور ”اس علم کی تخلیقی قوت کا اظہار ہے۔“ اس معروضی حسن کی خصوصیات اس کے خیال

میں لامتناہیت، وحدت، موزونیت، خلوص اور اعتدال ہیں، لیکن ان خصوصیات پر بھی اُس نے علمی طور پر مفصل بحث نہیں کی۔

ٹالسٹائی (۱۸۲۸-۱۹۱۰) فن برائے فن کے نظریے سے یورپ کے مشرقی ممالک میں بھی زبردست رد عمل پیدا کیا ٹالسٹائی نے اس کے خلاف زبردست آواز اٹھائی، وہ اس نظریے کو ختم ہوتی ہوئی حکمران جماعت کے خیالات سے موسوم کرتا ہے ”تمہارا فن جو اعلیٰ طبقے کی گمراہ کن خواہشات کا آئینہ دار ہے، مصنوعی، مبہم اور پیچیدہ ہے“ اس کے لحاظ سے فن ایک ذریعہ ہے نہ کہ مقصد بالذات، فن ایک ایسی انسانی فعالیت ہے جس کا مقصد احساسات کو دوسروں میں منتقل کرنا ہے، فن کسی ایک جماعت نسل یا قوم کی ملکیت نہیں ہے بلکہ یہ عوام کا سرمایہ ہے، اور صرف وہی فن قابل تلاش ہے، جو عوام کی خواہشات کا آئینہ دار ہو، اور جس سے عوام مستفید اور محفوظ ہو سکیں، فن کے موضوعات حرب لوطی، جنسی خواہشات، مذہبی عقائد وغیرہ نہیں بلکہ اخلاقی تعلیم پر مبنی ہونے چاہئیں۔

فن کی تعریف کرتے ہوئے ٹالسٹائی کہتا ہے ”فن وہ فعالیت ہے جس کے ذریعے ایک شخص کسی حاصل شدہ احساس کو ارادی طور پر دوسروں میں منتقل کر دے، برنارڈشا اس تعریف کے متعلق رقمطراز ہے ”یہ ایک واضح صداقت ہے جو نہی یہ تعریف پیش کی جاتی ہے تو وہ شخص جو فن کے متعلق کچھ بھی جانتا ہے۔ اس تعریف میں حقیقت کو پالیتا ہے“ فرض کیجئے کہ ایک شخص غلطی سے کسی خاتون کا پیر کھل دیتا ہے اور وہ خاتون درد کی وجہ سے چیخ اٹھتی ہے جسے سن کر تمام با اکثر حاضرین اس کے احساس میں

شریک بجاتے ہیں تو یہ ایک فنی تخلیق نہیں ہے کیونکہ اس کے احساس کو دوسروں
 تک منتقلی جہلی اور فوری ہے۔ لیکن اگر یہ شخص یا اور کوئی شخص اس کے پاس سے
 اس طرح گزرتا ہے کہ اس کا پیر کچلا نہیں جاتا، لیکن وہ یہ ظاہر کرتی ہے کہ اس کا پیر
 کچلا گیا ہے، اور دوسروں کو اپنے اس احساس میں شامل کرنے کے لئے جو اسے پہلی
 مرتبہ حاصل ہوا تھا، وہ اس احساس کو یاد کرتی ہے۔ اور اپنی آواز اور حرکات و سکنات سے
 اس طرح ظاہر کرتی ہے کہ جیسے اس کا پیر اس مرتبہ بھی حقیقتاً کچلا گیا ہے۔ تو یہ ایک
 فنی تخلیق ہو سکتی ہے بہر حال اس کا انحصار اس بات پر ہو گا کہ اس نے اپنی آواز
 اور حرکات و سکنات کو کس طرح استعمال کیا، اگر اس نے انہیں اس طرح استعمال
 کیا کہ دوسروں میں بھی وہی احساس پیدا ہو گیا تو یہ ایک فن ہے لیکن اگر آواز حرکات
 و سکنات کے ذریعے وہ اپنے مقصد میں ناکام رہی تو یہ ایک فنی تخلیق نہیں ہے۔
 اسی نکتہ کو ایک اور مثال سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔ ایک لڑکا سیر کو جاتے
 ہوئے ایک بجا کو دیکھتا ہے اور اسے دیکھ کر بری طرح خوفزدہ ہو جاتا ہے وہ گھر
 جا کر اس واقعہ کو بیان کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ بجا کس طرح اس کی طرف لپکا کہ
 طرح اس کا سر جھکا ہوا تھا۔ وہ کس قدر خوفناک معلوم ہو رہا تھا اور اس خوفناک
 بجا کو دیکھ کر کس طرح وہ لڑکا بھاگا، لڑکھڑایا، سنبھلا اور آخر ایک زمین پر چڑھ گیا
 اور اطمینان کا سانس لیا۔ تو یہ بیان ایک فنی تخلیق ہے بشرطیکہ اس لڑکے نے یہ
 واقعہ اس طرح بیان کیا ہو کہ لڑکے کے والدین اور دوسرے سننے والوں میں بھی
 وہی جذبات پیدا ہو گئے ہوں۔ جو خود لڑکے میں اس واقعہ سے پیدا ہو گئے تھے
 اسی طرح اگر اس لڑکے نے بجا کو دیکھا ہی نہ ہو، بلکہ وہ صرف یہ خیال کر کے

کہ اگر وہ ایک بچار کو دیکھتا تو اس پر کیا گزرتی۔ اپنے احساسات اور جذبات کو دوسروں سے اس طرح بیان کرتا ہے کہ دوسرے اس کے احساسات میں شامل ہو جاتے ہیں تو یہ بھی ایک فنی تخلیق ہے۔ فنکار کا اپنے اندر اس احساس کو بیدار کرنا جسکا اسے تجربہ یا مشاہدہ ہو چکا ہے اور اسے اپنے اندر بیدار کر چکنے کے بعد حرکات، خطوط ایوان لٹریچر یا الفاظ میں بیان کی ہوئی صورتوں کی وساطت سے اس طرح دوسروں تک پہنچانا کہ وہ بالکل اسی احساس کا مشاہدہ کریں یہ ہے فن کی فعلیت۔ اگر فن اس مقصد کو حاصل نہیں کرتا، تو وہ حقیقی معنی میں فن ہی نہیں بلکہ لٹرائے صورت اور احساسات کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے بہت سے انسان جو ایک دوسرے سے نہ صرف مختلف بلکہ متضاد خیالات کے حامل ہوں، فن کی بنا پر ایک ہی احساس اور جذبہ میں منسلک ہو جاتے ہیں، وہ اپنے اختلافات کو بھول کر اتحاد اور محبت کے رشتے کی بنا پر متحد ہو جاتے ہیں اور ایک اس بات پر مسرور ہوتا ہے کہ جو کچھ اس کے احساسات ہیں، وہی دوسروں کے ہیں۔ نہ صرف ان کے جو اس وقت وہاں موجود ہوتے ہیں۔ بلکہ اُس زمانے کے تمام انسانوں کے وہی احساسات ہوتے ہیں، فن تو مکان کے قیود کے علاوہ زمان کے قیود کو بھی ختم کر دیتا ہے، کیونکہ یہ احساسات نہ صرف زمانہ حال کے انسانوں کے ہوتے ہیں بلکہ ماضی میں بھی انسان کے یہی احساسات تھے اور مستقبل میں بھی یہی احساسات ہوں گے، فن تمام انسانوں میں وحدت پیدا کرنے اور ان میں ایک ہی قسم کے احساسات پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ لیکن آخر وہ کیا شرائط ہیں جو اس مقصد کے حصول کی ضامن ہیں، دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک اعلیٰ فن کی صورت کیا ہوتی ہے۔ تاثیر وہ صفت ہے جو فن کو حقیقی معنی

میں فن بنا دیتی ہے، صرف وہ فن، فن کہلانے کا مستحق ہے، جو اس صفت کا حامل ہو، تاثر کا حصول صرف اس وقت ممکن ہے، جب ایک فنکار ان نفیس ترین درجات کو حاصل کرے۔ جن پر فن کا دار و مدار ہے، اور جس حد تک وہ ان درجات کو حاصل کر سکے گا۔ اسی حد تک تاثر کا حصول ممکن ہو گا۔ کسی شخص کو خارجی ذرائع سے ان درجات کے حصول کی تعلیم دینا ناممکن ہے یہ صرف اس وقت ممکن ہے جب ایک انسان اپنے احساسات میں کھوجا صرف احساسات تاثر اور اعلیٰ فن کی طرف رہنمائی کر سکتے ہیں۔ بنا بریں فن کے اسکول اور کالج ہمیں وہ اصول تو سکھا سکتے ہیں جو فن سے ملتی جلتی چیزوں کی تخلیق تک پہنچانے جاسکتے ہیں۔ لیکن فن کی تخلیق ان اصولوں کے ذریعے ممکن نہیں

جب تک کہ فن کی صورت مناسب نہ ہو، اس وقت تک کسی بھی فنی تخلیق کے ذریعہ فنکار کے احساسات کو شاید تک پہنچانا ناممکن ہے کسی چیز کے فنی تخلیق ہونے یا نہ ہونے کا انحصار اس کی صورت پر ہے۔ اگر ایک احساس چاہے وہ مفید ہو یا مضر، شاید تک صورت کی تاثر پذیر ہی کی بنا پر پانچ جاتا ہے۔ تو وہ کامیاب فن ہے وگرنہ نہیں۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فن کا انحصار اس کی صورت پر ہے۔ لیکن ہمیں یہ نہ فراموش کرنا چاہیے کہ تمام فنی تخلیقات ایک معیار کی نہیں ہوتیں۔ بعض نسبتاً اعلیٰ ہوتی ہیں۔ اور بعض ادنیٰ۔ وہ صفت جو مختلف فنی تخلیقات کے معیار میں اختلاف پیدا کرتی ہے۔ احساسات کا نوع انسانی کے لئے مفید یا مضر ہونا ہے۔ اگر وہ احساس مفید ہیں تو فن اعلیٰ ہے اور اگر مضر ہیں تو ادنیٰ، اس حقیقت سے انکار کا یہ مطلب ہے کہ فن اور زندگی کا آپس میں کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور فن کی دنیا بالکل الگ تھلک ہے

فکر ایک انسان ہوتا ہے اور انسانیت کی ترقی و تہذیب اور اچھائی اور بُرائی اس پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ جس طرح کسی دوسرے انسان پر، اس لئے اس کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ صرف وہ چیز پیش کرے جو خیر ہو، اور انسان کی ترقی کی ضامن ہو۔ جن کا اثر انسان کے دل و دماغ پر بہت گہرا ہوتا ہے اور انسان کے احساسات کو متاثر کرتا اور ایک خاص شکل دیتا ہے اور احساسات انسان کے خیالات، عقائد، انفعال، عرض تمام زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس طرح انسانی زندگی پر جن کا اثر بہت ہی گہرا ہوتا ہے۔ اور اسی نسبت سے فکر کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے کہ وہ صرف ایسی فنی تخلیق پیش کرے جو اخلاقی لحاظ سے قابل قبول ہو۔ اور انسان کی ترقی میں معاون و مددگار،

مثال کے لحاظ سے انسانی زندگی پر جن کا اثر بہت ہی زیادہ ہوتا ہے، اس ضمن میں وہ فلیشر کے اس خیال سے متفق ہے کہ "اگر ایک شخص کو اپنی قوم کے لئے فنی تخلیقات پیش کرنے کی اجازت ہو تو پھر اسے اس بات کی پروا نہیں رہتی، کہ اس قوم کے لئے قوانین کون مرتب کرتا ہے، کیونکہ واضح قانون کی حیثیت ایک حکمران کے مقابلے میں صرف ایک کھلبینہ کی سی ہے۔ عرض انسانی زندگی اور ترقی کے لئے جس قدر سائنس ضروری ہے۔ اسی قدر فن بھی، فن کا مقصد اس چیز کو قابل قبول بنانا اور ذہن نشین کرنا ہے جو عقلی دلائل سے ذہن نشین نہ ہو سکے" اور "حقیقی سائنس ان صدقات کو پیش کرتی ہے جو ایک قوم کے لئے ایک خاص زمانے میں بہت اہم خیال کی جاتی ہیں۔ اور ان صدقات کو انسانی شعور میں جاگزیں کر دیتی ہے اس کے برخلاف فن ان صدقات کو علم کے میدان سے احساسات کے میدان میں منتقل

کر دیتا ہے۔ بنا بریں جس طرح علم بڑے علم کا وجود ممکن نہیں، اسی طرح فن بڑے فن بھی ممکن نہیں انسانی زندگی کا ہر فعل اور عمل اس کی اخلاقی حالت کو بہتر بنانے کے لئے وقف ہونا چاہیے۔ اور اگر ایسا نہیں ہے تو وہ عمل قابلِ قدر نہیں یہی وجہ ہے کہ مائیکل لیبسن ان عظیم فنکاروں کی عظمت کا قائل نہیں جو اس کے لحاظ سے اس مقصد کے حصول کی کوشش نہیں کرتے اور ان عظیم فنکاروں میں جنگ امن اور اپنا کارینٹا، کا مصنف بھی شامل ہے۔

مورس (۱۸۳۴-۱۸۹۶) مسکن سے کافی حد تک متاثر تھا، لیکن اس نے فن میں اخلاقی معیار سے زیادہ جس قدر پر زور دیا ہے وہ افادہ ہے، افادیت کو وہ فن کا بنیادی عنصر خیال کرتا ہے۔ اس نے نہایت واضح طور پر کہا ہے کہ ”کوئی فنی تخلیق اس وقت تک فنی تخلیق نہیں جب تک کہ وہ مفید نہ ہو“ مورس کے لحاظ سے اس زمانے کے انگلستان کی سب سے بڑی خرابیاں ایک طرف کام اور مسرت کا الگ ہونا سے جڑا ہونا اور دوسری طرف فن کا صنعت و تجارت سے علیحدہ ہونا اور سماجی اور انفرادی تقاضوں سے تعلق ہونا ہیں وہ امیر غریب اور مریض بیمار اور مزدور کی تقسیم کو بنیادی طور پر غلط سمجھتا ہے مناسب آبادی ضروری چیز ہے کہ تمام آدمیوں کے لئے ایسا کام ہو جو کر کے قابل اور خوشگوار ہو اور یہ کام ان حالات میں کیا جائے کہ وہ نہ پریشان کن ہوں اور نہ تشویشناک۔ مورس فن کو محنت میں اظہارِ مسرت خیال کرتا ہے اور اس طرح کوہ کام جو برضا و رغبت کیا گیا ہو، فن بن جاتا ہے۔ اس طریقے سے وہ فن کو عوام اور ان کی روزمرہ زندگی سے قریب تر لے آتا ہے۔ وہ فن کو صرف اعلیٰ طبقہ کی میراث نہیں سمجھتا بلکہ وہ اسے عوام کی زندگی اور افادہ سے مرکب مانتا ہے، وہ زندگی کے ہر شعبہ میں جمالیاتی فعلیت کا قائل ہے

عالمی نشان گر جا سے لے کر معمولی دیکھی تک میں یہ فعلیت ظہور پذیر ہو سکتی ہے
فن کے دائرہ عمل کو صرف فنون لطیفہ تک محدود کر دینا غلط ہے۔ گھر کے سامان
کی ساخت، کاشت کے لئے زمین کو تیار کرنا، شہروں کا انتظام، عرض زندگی
کے تمام شعبے اس کے دائرہ عمل میں داخل ہیں۔ فنون لطیفہ اور صنعت و حرفت
میں حد فاصل قائم کرنا سماج اور فن دونوں کے لئے مضر اور نقصان دہ ہے
اس تقسیم سے فن ظاہر، شان و شوکت کا ایک ذریعہ اور چند مالدار اور بیکار لوگوں
کا مشغلہ بن کر رہ گیا ہے۔ وہ صرف نظریاتی حد تک اس چیز کا قائل نہ تھا۔ اس نے
اپنے نظریہ پر عمل بھی کیا ہے۔ رنگینہ زوں کی طرح قدرتی رنگوں سے رنگنا کھڑکی سے
کپڑا بننا۔ عمدہ کاغذ پر اچھے ٹائپ سے چھاپنا، وہ ان فنون کا شائق تھا۔

باب

نفسیات اور جمالیات

نفسیات نسبتاً ایک جدید علم ہے۔ انیسویں صدی کے وسط تک نفسیات، فلسفہ کی ایک شاخ سمجھی جاتی تھی۔ اور اس کا طریقہ عکار، استدلالی اور مابعد الطبیعیاتی تھا۔ لیکن انیسویں صدی کے نصف آخر میں نفسیات کو ایک الگ علم کی حیثیت حاصل ہو گئی۔ ۱۸۶۹ء میں مشہور جرمن مفکر اور ماہر نفسیات ڈنٹ نے ایک دارالتجربہ قائم کیا۔ ڈنٹ کے اس قدم نے ایک طرف نفسیات کے طریقہ عکار کو تبدیل کر کے اسے تجرباتی بنادیا اور دوسری طرف نفسیات میں مختلف مدارس فکر ظہور پذیر ہوئے اور اس طرح اس علم نے راہ ترقی پر گامزن ہونا شروع کیا۔ اور موجودہ صدی میں تو نفسیات نے اس قدر ترقی کر لی ہے کہ زندگی کے اکثر علمی اور عملی شعبوں پر اس کے اثرات نمایاں ہیں۔ اب ہم نفسیات کی روشنی میں زندگی کے مختلف شعبوں اور پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن نفسیات ایک عمرانی علم ہے اور پھر نو عمر۔ اس لئے مختلف مدارس فکر کے نظریات میں نہ صرف اختلاف ہے۔ بلکہ یہ اختلاف بعض مرتبہ تضاد کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ ان اختلافات کا یہ فائدہ تو ضرور ہے کہ تحقیق کی نئی نئی کھلتی جا رہی ہیں۔ اور یہ علم نہایت تیزی کے ساتھ ترقی کی منازل طے کر رہا

ہے۔ لیکن ان حالات میں کسی نظریہ پر متفق ہونے کا سوال تو پیدا ہی نہیں ہوتا۔
 نفسیات نے جمالیات کے دونوں موضوعات - حسن اور فن - کے مختلف
 مسائل پر کافی روشنی ڈالی ہے۔ لیکن چونکہ ماہرین نفسیات میں آپس میں زبردست
 اختلافات ہیں۔ اس لئے ان جمالیاتی نظریات میں بھی ان اختلافات کا دیکھنا لازمی
 اور ضروری امر ہے۔ یوں تو نفسیات مجموعی طور پر جمالیات کے اکثر مسائل کو زیر بحث
 لائی ہے لیکن نفسیات کے کچھ مدارس فکر ایسے ہیں جنہوں نے خاص طور پر فن،
 ادب، تنقید اور جمالیات پر بہت گہرا اثر ڈالا ہے ان میں سب سے قدیم تجربیت
 کا مدرستہ فکر ہے۔ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے۔ اس مدرستہ فکر کے مفکرین کو
 جیسا کہ ہم باب ششم میں دیکھ آئے ہیں۔ دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، اول
 وجدانی اور دوم تجزیاتی۔ وجدانی مفکرین حسن کے معروضی نظریہ کے قائل ہیں
 ان کے لحاظ سے حسن، اشیاء کی ایک ناقابل تجزیہ صفت اور اصول کا نام ہے
 اس گروہ میں شیفسبری، جیسن، ہیڈ، ہملٹن وغیرہ کو شامل کر سکتے ہیں۔ ان کے
 برخلاف تجزیاتی مفکرین - ایڈلین، لارڈ کیمرز، رینالڈز، ہوگارتھ، ہک،
 ایسن، بین - نفسیاتی اور تجزیاتی طریقے سے حسن کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے
 ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں حسن، ایک ایسا مرکب جذبہ ہے۔ جو مختلف عناصر
 سے مل کر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے
 شروع میں نفسیات میں جو مدارس فکر ظہور پذیر ہوئے۔ ان میں سے ہمارے
 موضوعات کے پیش نظر بوجھاریت، گٹا لٹ نفسیات، مارک نفسیات اور
 تحلیل نفسی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان مدارس فکر میں جہاں تک بوجھاریت

کا تعلق ہے اس نے براہ راست جمالیاتی موضوعات پر کچھ زیادہ روشنی نہیں ڈالی۔

ہر حال اس کے زیر اثر جمالیات میں کافی تجربات کئے گئے اور حسن کا معروضی معیار تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ ان تجربات اور ان کی قدر و قیمت پر آئندہ ایک باب میں بحث

کی جائے گی۔ میکڈوگل (۱۸۷۱-۱۹۳۸) کی ہارک اور عمرانی نفسیات میں بھی جمالیاتی مسائل پر کچھ زیادہ بحث نہیں ملتی۔ لیکن سیٹولی ایگزینڈر (۱۸۵۹-۱۹۳۸) نے بعض

جمالیاتی مسائل اور خاص طور پر فنی تخلیق پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان میں ہارک نفسیات کا اثر کافی واضح ہے اس کے لحاظ سے فنکار کے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے

بیروانی اور انسانی جبلتوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ انسان کی جبلتوں اور اضطراری

افعال کے مطالعہ کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ فن کی تخلیق کا اصل محرک تعمیری

جبلت ہے شہد کی مکھیاں اپنا چھتہ بناتی ہیں اور بیا اپنا گھونسلہ۔ اسی طرح

انسان میں بھی جذبہ تعمیر موجود ہوتا ہے انسان کا یہ جذبہ تعمیر حسی اشیاء سے متاثر ہو کر

بیدار ہوتا ہے اور وہ کارآمد اور مفید چیزیں بنا لے جانور دل کے برخلاف انسان

جہد کی منزل سے ترقی کر کے منزل تک پہنچ گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے

پیش نظر شعوری طور پر ایک مقصد ہوتا ہے جسے وہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ لیکن

ایک شخص کو فنکار ہونے کے لئے ایک قدم اور آگے بڑھنا پڑتا ہے اس منزل میں

وہ کسی چیز کی تخلیق اس کے ذاتی حسن کی وجہ سے کرتا ہے اس تخلیق حسن کی

اصل بنیاد جذبہ تعمیر ہے نہ صرف تخلیق حسن بلکہ ہر قسم کی تعمیر اور تخلیق کی بنیاد یہی

جذبہ تعمیر ہے۔ جانور دل کو اس جذبے کا پوری طرح شعور نہیں ہوتا کیونکہ وہ اس

کے مقصد سے بہت حد تک بے خبر ہوتے ہیں۔ انسان میں یہ جذبہ ہنر کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور وہ اس جذبے سے شعوری طور پر عملی فائدہ حاصل کرتا ہے۔ فنون لطیفہ میں یہ جذبہ افادہ اور مقصد سے بے نیاز ہو کر حسن کی تخلیق میں صرف ہوتا ہے۔

ایک حقیقت پسند ہونے کی حیثیت سے ایگزٹنڈر اشیاء میں دو قسم کی صفات کا قائل ہے۔ بنیادی صفات مثلاً حجم، شکل، قد، قامت، حرکت وغیرہ اور ثانوی صفات مثلاً رنگ، بو، آواز، حرارت، ذائقہ وغیرہ۔ لیکن صداقت، حسن اور خیر یہ تینوں اقدار ایک تیسری قسم کی صفات کی حامل ہوتی ہیں ان صفات کی خصوصیت یہ ہے کہ بنیادی اور ثانوی صفات کی طرح معروضی نہیں ہوتیں بلکہ یہ معروض اور موضوع میں تعلق پیدا ہونے کے بعد ظاہر ہوتی ہیں۔ ذہن، مادی حقیقت سے مل کر ان صفات کو پیدا کرتا ہے۔ حسن کی مثال پیش کرتے ہوئے ایگزٹنڈر کہتا ہے کہ یہ فرض کرنا ناممکن ہے کہ فطرت، ثانوی صفات کی طرح ایک ایسی صفت کی بھی حامل ہے جسے حسن کہا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فطرت اور اس کے مناظر میں حسن اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی شاہد جمالیاتی طور پر اس کا ادراک کرتا ہے ایک چین زار کے حسین نظارے کی اصلی وجہ یہ ہے کہ شاہد اس کا انتخاب کرتا اور اسے ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ اس میں اپنے تخیل سے رنگ بھرتا ہے۔ اسے اپنی یادوں سے سجاتا ہے۔ اس طرح یہ شاہد، ایک فنکار کی طرح، اپنے ذہن اور فطرت میں ایک خاص تعلق پیدا کر لیتا ہے۔

اور اس تعلق کی بنا پر چین نار سے حسین معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح فنی تخلیق کا حسن بھی ان تخلیقات میں موجود نہیں ہوتا، بلکہ فنکار شاہد کے ذہن اور اس تخلیق میں ایک خاص تعلق پیدا ہو جاتا ہے اور اس تخلیق کا حسن اس تعلق کی وجہ سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔

ایگزینڈر حسن کو حقیقت نہیں مانتا، اس کے لحاظ سے حسن، حقیقت نہیں بلکہ التباس حقیقت ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا التباس ہے جو التباس ہونے کے باوجود غلط نہیں ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حسن کے ادراک اور اس سے حظ حاصل کرنے کا انحصار فرد کی متون مزاجی پر نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک عالمگیر اصول کے تحت ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ جمالیاتی تصدیق غیر شخصی اور بے لوث ہوتی ہے۔

سوڈن کا ایک ماہر نفسیات ہلگے لڈھوم اپنے نفسیاتی نظریات میں میکڈوگل سے متاثر ہے اور جمالیاتی مسائل میں سیوٹل ایگزینڈر سے۔ لیکن اس کے خیال میں فنی تخلیق کی بنیاد جذبہ تعمیر نہیں ہے بلکہ جبلتِ تجسس ہے۔

گٹا لٹ نفسیات کی بنا پر جمالیات میں ایک نئے نظریہ کا اضافہ ہوا ہے

اس مدرسہ فکر کے مشہور مفکرین دیرتھائمر (۱۸۸۰-۱۹۴۳) کو فکا (۱۸۸۶-۱۹۴۱)

کوہلر (۱۸۸۷-) اور لارن ہائٹس (۱۹۰۱-) ہیں۔ نفسیات کے اس مدرسہ

فکر کی رو سے ہر تجربہ ایک وحدت ہوتا ہے۔ اور اس تجربہ کا تجزیہ کر کے اسے سمجھنا

ناممکن ہے۔ کل اپنے اجزاء کے مجموعے سے زیادہ ہوتا ہے مثال کے طور پر ایک

منظر چاندنی، آسمان، دریا، درخت، سبزہ اور دوسری چیزوں کا صرف مجموعہ نہیں

ہوتا۔ بلکہ اس کی بھی اپنی ایک انفرادیت ہوتی ہے۔ اس کا اپنا ایک ذاتی وجود ہوتا ہے۔ جسے دوسرے لفظوں میں ہم کل کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کا ادراک ایک ایسا تجربہ ہوتا ہے۔ جسے صرف من حیث الکل محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ کل تجربہ صرف ایک نگاہ اور نظر کا مرہون منت ہوتا ہے اس لیے منظر اور کل تجربے سے حظ حاصل ہوتا ہے۔ اس میں کچھ ایسی خصوصیات موجود ہوتی ہیں جو اس کل کے تمام اجزاء سے حاصل شدہ تجربات سے مختلف اور زیادہ ہوتی ہیں۔ کل اپنے اجزاء ہی سے مل کر بنتا ہے لیکن کل کیلئے ان اجزاء کا آپس کا تعلق بہت اہم صفت ہے اور اس کل سے حاصل شدہ تجربہ میں یہ تعلق اساسی حیثیت کا مالک ہے۔ ایک کل کی اصل وقعت ترتیب اجزاء میں موجود ہوتی ہے اجزاء کو بے ترتیب کر دینے یا ایک نئی ترتیب دینے کے بعد کل سے وہ تجربہ حاصل ہی نہیں کیا جاسکتا جو اس سے پہلے حاصل ہوا تھا

اس مدرسہ فکر میں جمالیات کے جس مسئلہ پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے وہ یہ ہے کہ حسین معروض کی بنیادی خصوصیات کیا ہیں اور انسان اس کی طرف کیوں متوجہ ہوتا ہے۔ اس نظریہ کی روش انسان موزوں شکل کو پسند کرتا ہے اور اس کی وجہ فطرت کا موزوں شکل کو پسند کرنا ہے۔ اس ضمن میں انسان فطرت کا پیڑ کار ہے اور اس فطرت سے ایسی مروط شکلوں کو پسند کرنا سیکھا ہے۔ جن میں موزونیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ موزونیت کا انحصار توازن، تناسب، سادگی، ترتیب اور تنظیم میں ہے۔ اور فطرت اس معیار پر پوری اترتی ہے۔ حسین معروض کی بنیادی خصوصیات یہی ہیں۔ اور ان ہی خصوصیات کی بنا پر انسان ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔

اثر پذیری، ترتیب اور تنظیم میں مضمر ہے اور ترتیب و تنظیم کا نتیجہ جلال ہوتا ہے جلال ہمیشہ خط آفریں ہوتا ہے۔ جب ایک فنکار اپنے مواد کو ایک خاص شکل دیتا ہے تو وہ اپنے مواد کو فطرت کے منتشر اجزاء میں منتخب نہیں کرتا اور نہ ہی اپنے فن کے ذریعے وہ فطرت کے انتشار اور بکھرے ہوئے اور درہم برہم اجزاء میں نظم و ترتیب پیدا کرتا ہے۔ کیونکہ فطرت تو پہلے ہی سے منظم اور مرتب ہے۔ بلکہ فنکار تو خود فطرت سے بہت کچھ حاصل کرتا ہے اور موزوں شکلوں کو پیش کرنا فطرت ہی سے سیکھتا ہے۔

ان مفکرین کے نقطہ نگاہ سے فنکار کا تخیل نوعیت کے لحاظ سے عام ادراک سے مختلف نہیں ہے تخیل اور ادراک میں جو کچھ فرق ہے وہ شعور کی بکیت اور عمق کے درجے کا ہے۔ ادراک شے مدرکہ اور اس کے پس منظر دونوں میں خلقی کلیت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس طرح جو شکل مرتب ہوتی ہے وہ ان خاص حالات کے پیش نظر مناسب ترین شکل ہوتی ہے۔ فنکار کا شعور چونکہ زیادہ عمیق اور چاہوا ہوتا ہے۔ اس لئے وہ اپنے تخیل کی بنا پر اس شکل کو اور زیادہ بہتر طریقے سے پیش کر سکتا ہے بہر حال حسن اس مرتب شکل میں موجود ہوتا ہے۔ جمادراک کے ذریعے بھی حاصل کی جاسکتی ہے اور تخیل کی بنا پر بھی۔ غرض اس نظر سے اس کی رستے حسن اکل کی ایک صفت ہوتی ہے نہ کہ اس کے اجزاء کی لہ

تخیل نفسی کے مدرکہ کو نہ صرف نفسیات میں کافی اہمیت حاصل ہے بلکہ اس مدرکہ فکر نے فن اور ادب کو کم از کم کچھ عرصے کے لئے کافی متاثر کیا اور جمالیاتی مسائل پر ایک نئے زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالی یہ بحث نسبتاً طویل اور غور طلب ہے

اس لئے اسے الگ ایک باب میں پیش کیا جائے گا۔

نفسیات کے مندرجہ بالا چار مدارس فکر نے جمالیاتی مسائل کو اپنے اپنے نقطہ نظر سے پیش کیا اور اس نقطہ نظر کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالی۔ لیکن نفسیات ایک علم کی حیثیت سے بھی جمالیات پر بہت حد تک اثر انداز ہوئی۔ نفسیات کی روشنی میں جمالیاتی مسائل کو پیش کیا گیا اور جمالیاتی مسائل کی نفسیاتی تشریح کی گئی۔ اس نظریات میں کھیل، ہم گدازی اور اظہارِ ریت کے نظریات کافی اہم ہیں اول الذکر مدرسہ فکر ان مفکرین کا ہے جن کے لحاظ سے حسن، شاد کے تخیل کے آزادانہ عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ فن کی بنیادیں کھیل کی جبلت پر استوار ہیں اور کھیل زائد جسمانی قوت کے انخلاء کا ذریعہ ہے، اور تخیل زائد ذہنی قوت کے نکاس کا۔ اس طرح اس نظر سے فن، کھیل اور تخیل بنیادی طور پر پاک ہی ہیں اس نظریے کی ابتدائی شکلیں یہیں کانٹ کے یہاں ملتی ہے لیکن شلر، ہرٹز ہینر، کارل گروس اور کانرادلانگ نے اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور اسے مکمل طریقے سے پیش کیا۔ دوسرا نظریہ ہم گدازی کا ہے۔ ہم گدازی کا مطلب تحت الشعوری احساسات کا معرض میں خلل پذیر ہونا ہے۔ جس اس خلل پذیری کا نام ہے اور فن کی تجسیم کا۔ اس نظر سے کسے حامی رابرٹ فشر، واکاٹ، ورن لی، وانگر اور وکٹر بلخ ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ پس نے اس نظر کو پوری وضاحت سے پیش کیا موجودہ زمانے میں یہ نظریہ کافی مقبول ہے آج کل اگر ہم گدازی کے اس نظریہ سے زیادہ کوئی نظریہ مقبول ہے تو وہ نظریہ اظہارِ ریت ہے۔ یہ نظریہ اگرچہ بہت قدیم ہے جسے پہلے فلاطین نے ابتدائی شکل میں پیش کیا۔ بام کارشن نے اسے آگے بڑھایا۔ بہت دوسرے مفکرین نے اظہار کی اہمیت پر زور دیا لیکن اظہار کے مفکر

کر دینے سے پوری طرح علمی طور پر پیش کیا۔ اس کے بعد کیرٹ اور کوئنگ
 وڈ نے اس نظرے کو اپنایا۔ اس نظرے کی رو سے حسن اور فن، شاہد کے جذبات
 کے مکمل اظہار کا نام ہے۔ اظہار اور وجدان ایک ہی ذہنی عمل کے دو نام ہیں
 اظہار کا مطلب معروضی طور پر اظہار یا خارج میں صورت گری نہیں بلکہ کسی تہ
 کو مکمل طریقے سے ذہن نشین اور کسی جذبے کو پوری طرح ذہن پر منعکس کرنا ہے
 اور مکمل اظہار کا نام ہی حسن ہے۔

یہ تمام نظریات موجودہ دور میں کافی اہم سمجھے جاتے ہیں اور اس بات کے
 مستحق ہیں کہ ان پر نسبتاً تفصیل سے کچھ عرض کیا جائے۔ اس لئے ان نظریات
 کو الگ الگ ابواب میں پیش کیا جائے گا۔

باب ۱۹

تحلیل نفسی

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے نفسیات کے مدرسہ فکر و تحلیل، نفسی، نے جمالیاتی مسائل پر ایک خاص زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالی اور کچھ ایسے پہلوؤں کو پیش کیا جو اگرچہ اس سے پہلے نظروں سے اوجھل تو نہ تھے۔ لیکن ان پر پوری توجہ مبذول نہ کی گئی تھی۔ فرائڈ (۱۸۵۶-۱۹۳۹) نے نفسیات کے بعد جن علوم پر سب سے زیادہ بحث کی ہے وہ فن و ادب، تہذیب و تمدن اور مذہب و اخلاق ہیں اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ ان تمام مباحث میں بھی اس کے بنیادی نقطہائے نظر اس کے نفسیاتی نظریات ہی ہیں لیکن ان کے باوجود یہ ممکن ہے کہ جس طریقے سے اس نے اپنے نفسیاتی نظریات کو ادب اور فن پر منطبق کیا ہے۔ اس طریقے سے اتفاق ممکن نہ ہو۔ اس لئے ہم اس کے فنی اور ادبی نظریات کو پیش کرتے ہوئے پہلے اس کے ان نفسیاتی نظریات کو پیش کریں گے۔ جن کا براہ راست تعلق اس کے ادبی نظریات سے ہے۔ اور اس کے بعد یہ دیکھیں گے کہ اس نے ان نظریات کو فن و ادب پر کس طرح منطبق کیا ہے۔

فرائڈ کے دو نظریات کو ہم بنیادی کہہ سکتے ہیں۔ اول جبلت جنس میں انسان کی تمام قوتِ محرکہ کام کو نہ ہونا اور دوم انسانی زندگی میں لاشعور کی برتری۔ فرائڈ کے

یہاں جنس کا مطلب اس کے عام مفہوم سے کچھ مختلف۔ وسیع اور غالباً کچھ مبہم ہے۔ "اس سے وہ قوت مراد ہے جس کا تعلق ہر قسم کی محبت سے ہے اس میں وہ محبت بھی شامل ہے جو بچے کو اپنے جسم اور اپنی ذات سے ہوتی ہے اور وہ محبت بھی جو اسے اپنے ماں باپ اور دوسروں سے ہوتی ہے۔ اس میں وہ محبت بھی شامل ہے جو آدمی کو اپنے بچوں اور نوع انسانی سے ہوتی ہے اور وہ خلوص اور لگاؤ بھی جو اسے بعض چیزوں اور مجرد تصورات سے ہوتا ہے چنانچہ فرائڈ کے یہاں انگوٹھا چوسنا، نکلنا بلکہ اخراج جیسا جسمانی فعل تک جنسی لذتیت کا مظہر ہے۔ جبکہ جنس کی لشوونہ کی تین منزلیں ہیں۔ خود فریفتگی ضعیفہ وقتاً اور بوجہ ان تینوں منازل میں سب سے اہم منزل خود فریفتگی کی ہے کیونکہ انسان کو جو کچھ بننا ہوتا ہے وہ اس منزل میں بن چکا ہوتا ہے۔ اس زمانے میں بہت سی الجھنوں کا شکار ہوجاتا ہے۔ جن سے وہ عمر بھر پوری طرح آزاد نہیں ہو سکتا۔ یہ منزل پانچ سال کی عمر تک رہتی ہے۔ دوسری منزل میں جبکہ جنس خواہش رہتی ہے۔ اور پھر بارہ سال کی عمر میں تیسری منزل شروع ہوتی ہے جس میں انسان اپنی پہلی منزل کے تجربات کو معمولی رد و بدل کے ساتھ دہراتا رہتا ہے اور اب اس پر ماحول وغیرہ کا کوئی خاص اثر نہیں ہوتا۔ یہاں ہمیں صرف دو باتیں دیکھنی ہیں۔ کیا انسان کی قوت محرکہ صرف جبکہ جنس ہے۔ اور کیا انسان پہلی جنسی منزل کی الجھنوں سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا؟ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ جبکہ جنس ایک زبردست قوت کی مالک ہے۔ لیکن اگر جبکہ کے نظریہ کو صحیح مان بھی لیا جائے تو کیا یہ حقیقت نہیں کہ تلاش رزق، تحفظ، تعمیر، شہس بحقیق

مادی اور برتری کی جبلتیں بھی کسی طرح جنسی جبلت سے کم قوت کی مالک نہیں؟
 انیسویں صدی میں یورپ میں جو عاشی اور تمدنی حالات تھے۔ ان کا لازمی نتیجہ
 جنسی ذہنی الجھنیں تھیں۔ فرائڈ نے ان کو بنیاد بنا کر اپنا نظریہ جبلت جنس پیش کر
 دیا۔ اور ذہنی الجھنوں کو انسانی فطرت کا تقاضہ قرار دیا، اور مخصوص سماجی ماحول
 کے اثرات کو تمام نوع انسانی سے منسوب کر دیا۔ ذہنی الجھنیں فطرت کا تقاضہ
 نہیں ہیں بلکہ ماحول کے اثرات ہیں۔ صحیح قسم کے ماحول میں ان الجھنوں کے پیدا
 ہونے کا سوال ہی نہیں ہوتا اور اگر وہ پیدا ہو بھی جائیں تو صحیح تعلیم و تربیت اور
 مناسب ماحول ان الجھنوں کو بہت جلد دور کر دیتا ہے۔ فرائڈ کا یہ خیال صحیح نہیں کہ
 انسان پہلی جنسی منزل کی الجھنوں سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔ اور ہر انسان کچھ نہ
 کچھ حد تک ضرورتاً کا شکار ہوتا ہے۔ اس مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ادب اور فن
 کا سرچشمہ ہی جنسی نا آسودہ خواہشات ہیں۔ یعنی فنکار ذہنی الجھنوں کا شکار ہوتا
 ہے۔ بہر حال اس مسئلے پر ابھی بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

فرائڈ انسانی شخصیت کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ جبلی حرکت ارادی، ایفو
 انا یا خودی اور ضمیر۔ جبلی حرکت ارادی انسان کی تمام خواہشات اور شہوانی قوت کا
 سرچشمہ ہوتی ہے۔ ہماری تمام جبلتوں، ہیجانوں اور عادتوں کا مرکز یہی ہے۔ یہ
 غیر منطقی اور غیر اخلاقی ہے۔ یہ بالکل آنا ہے اور اس کی خواہشات کسی نہ کسی طرح
 اپنے آپ کو تسکین دینا چاہتی اور لذت کی جو یا رہتی ہیں۔ انا یا خودی کا تعلق مہذب
 سماجی زندگی سے ہے۔ یہ سماجی زندگی کی اظہار ناخوش گوار حقیقتوں کو قبول کرتی ہے
 اور شعوری عمل کو تہذیب کے معیار پر پہنچاتی ہے۔ ضمیر شخصیت کا وہ جزو ہے

جو حاکم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور خودی کو جبلی حرکت ارادی کے وحشیانہ رجحانات کو دہانے کی ترغیب دیتا ہے۔ لیکن ایغواور ضمیر، جبلی حرکت ارادی کو ہمیشہ قابو میں نہیں رکھ سکتیں۔ جبلی حرکت ارادی اور ایغویں میں یہ رسہ کشی ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ ایک طرف جبلی حرکت ارادی کے جارحانہ رجحانات ہوتے ہیں اور دوسری طرف ایغو کے پیش کردہ معیار اور نصب العین یہاں فریڈ پھر وہی غلطی کرتا ہے۔ وہ جبلی حرکت ارادی کے جارحانہ رجحانات کو قدرتی قرار دیتا ہے، حالانکہ وہ سماج کے پیدا کردہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کسی ضرورت کے پورا ہونے میں رکاوٹ پیش آتی ہے تو ردِ عمل کے طور پر انسان میں جارحانہ رجحان پیدا ہوتا ہے۔ اگر حالات سازگار ہوں اور کسی قسم کی بیرونی مزاحمت کا مقابلہ نہ کرنا پڑے تو جارحانہ رجحانات کا کوئی موقع نہ ہوگا۔ انسانی سماج میں جارحانہ رجحان کے بجائے تعاون اور میل ملاپ کے رجحانات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ

کوئی بھی انسانی ضرورت ان کے بغیر پوری نہیں ہو سکتی۔ البتہ اگر زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے پورا ہونے میں رکاوٹ ہوگی تو جارحانہ رجحان فروغ پائے گا۔

ابھی عرض کیا جا چکا ہے کہ فریڈ کے لحاظ سے انسان کی تمام خواہشات تسکین

پانا ناممکن ہے۔ ان خواہشات اور خاص طور پر جنسی جبلت کا بے روک ٹوک

اظہار ممکن نہیں۔ خود نفسی کی پہلی منزل میں ان خواہشات کو دہانا لازمی اور ضروری

امر ہے۔ فن کی نوعیت جنسی ہوتی ہے یہ دنیا ہوئی خواہشات آہستہ آہستہ تعداد

اور قوت دونوں بڑھتی رہتی ہیں اور لاشعور کا نام پاتی ہیں۔ لاشعور ایک طے دہی

ہوئی خواہشات کا مرکز ہے اور دوسری طرف قوت کا سرچشمہ۔ شعور لاشعور کا

ایک بہت ہی کمزور حریف ہے، اور شکست کھانا اس کا مقصود ہو چکا ہے۔
 لاشعور میں پوشیدہ خواہشات دب جاتی ہیں شعور کی نظروں سے اوجھل ہو جاتی
 ہیں لیکن مرقی نہیں۔ اور اپنے آپ کو تسکین دینے کے مواقع کی تلاش میں رہتی
 ہیں، ذہنی بیماریاں، خواب، ہوائی قلعے، روزمرہ کی معمولی غلطیاں یہ سب لاشعور
 کی کرشمہ سازیاں ہیں اور دبی ہوئی خواہشات اپنے آپ کو ان مختلف ذرائع سے
 تسکین دینے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان تمام حالات میں کیفیت کے لحاظ سے علت
 و معلول ایک ہی معیار پر چلتے ہیں۔ لیکن بعض حالات میں معلول، کیفیت کے
 لحاظ سے علت سے ارفع اور برتر ہوتا ہے جسے فرائڈ ارتقاء کہتا ہے اور اس
 کا نتیجہ ادب اور فن کی تخلیق ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر جبلت جنس کی اسودگی ادب
 اور فن کی بنیاد ہے اور یہ ذہنی پراگندگی کا نتیجہ ہے۔

فرائڈ کے لحاظ سے قدرت کی اصل منشا خواہشات کی بے روک ٹوک تسکین
 ہے خواہشات کو دبانے کا لازمی نتیجہ اعصابی بیماری کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے لیکن
 تہذیب و تمدن کے موجودہ دور میں خواہشات کی بے روک ٹوک تسکین ممکن نہیں اس
 لئے ہر شخص اعصابی بیماری اور ذہنی پراگندگی میں مبتلا ہے۔ لیکن اگر ایک شخص اپنی
 جنسی خواہشات کا رخ سماجی مقاصد اور ادبی اور فنی تخلیقات کی طرف موڑ دے تو
 یہ دبی ہوئی خواہشات اسے اعصابی مریض کی بجائے ادیب اور فنکار بنادیتی ہیں۔
 فرائڈ نے کلاک یونیورسٹی میں دئے ہوئے پانچویں لکچر میں اس نقطہ پر مفصل بحث
 کی ہے لیکن لطف یہ ہے کہ ایک ہی لکچر میں وہ متضاد باتیں کہہ جاتا ہے۔ ایک طرف
 تو وہ کہتا ہے کہ جنسی اور شہوانی قوت کو جنسی مقاصد کے علاوہ دوسرے اعلیٰ مقاصد

کے لئے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اسی لکچر میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ہمیں اپنی فطرت کے حیوانی عنصر کے مطالبات کو فراموش نہ کرنا چاہیے کیونکہ لذت کا حصول ہر فرد کا جائز حق ہے۔ اور ہر شخص جبلی طور پر لذت کا متلاشی ہے۔ علاوہ ازیں فرائڈ اس معاملے میں بالکل خاموش ہے کہ شہوانی قوت کا رخ اعلیٰ مقاصد کی طرف کس طرح ٹٹا جاسکتا ہے۔ بلکہ وہ تو صاف صاف کہتا ہے کہ ”عوام تحلیل نفسی سے کچھ ایسی چیزوں کے معنی ہیں جن کے متعلق وہ ان کی کچھ زیادہ مدد نہیں کر سکتی۔۔۔۔۔ یہ ماننا پڑتا ہے کہ تحلیل نفسی دو ان مسائل پر کچھ بھی روشنی نہیں ڈالتی جن میں عوام بہت زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ نہ تو فنی صلاحیت کی تشریح کے سلسلے میں کچھ بتا سکتی ہے اور نہ ہی یہ فن کی تکنیک کے متعلق ہماری کچھ رہنمائی کر سکتی ہے۔“ اسی طرح اگرچہ فرائڈ حسن کو شاہد کی جنسی خواہش کا اظہار کہتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہہ دیتا ہے کہ تحلیل نفسی، حسن کی تشریح بہت سے دوسرے موضوعات کی نسبت کچھ کم ہی کر سکتی ہے۔“

فرائڈ کے نظریہ ارتقاع کی ایک خافی تو یہی ہے کہ وہ اس نقطہ کے متعلق کچھ نہیں بتاتا کہ جنسی قوت کو دوسرے اعلیٰ مقاصد کے حصول کی طرف کس طرح موڑا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بڑی خافی یہ ہے کہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اس کے خیال میں جنسی جذبہ، سماجی بندشوں یا اور وجوہ کی بناء پر عموماً قدرتی انداز سے تسکین نہیں پاتا۔ اور جب اس جذبے اور دوسری خارجی بندشوں میں ٹکرموتی ہے تو اس جذبے کے ساتھ مختلف طریقوں سے عمل کیا جاتا ہے

یا تو اس جذبے کو دبا دیا جاتا ہے یا پھر وہ کسی پہلی منزل پر مراجعت کر جاتا ہے
 یا پھر اس کو کسی اور مقصد کی طرف منتقل کر دیا جاتا ہے یا پھر اسے ارتقاء کر دیا
 جاتا ہے۔ اس آخری صورت میں لاشعوری طور پر اس جذبے کی قوت فنون لطیفہ
 ادب، علمی نظریات وغیرہ کی تخلیق کا موجب بنتی ہے۔ جنسی جبلت کا ارتقاء
 ہی انسان کی تمام تہذیب تمدن کا سنگ بنیاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے
 لطیف فن ہمارا ادب ترقی نہیں ہے۔ ان کا دار و مدار جنسی جبلت کے تسکین نہ
 پانے پر ہے۔ جنسی جبلت اگر قدرتی اور فطری انداز سے تسکین پا سکے تو نہ علم ہے
 نہ فن، نہ ادب ہے نہ فلسفہ، تہذیب و تمدن اور ترقی سب ختم، اور یہ ختم نہ بھی
 ہوں بہر حال یہ تمام چیزیں مصنوعی ہیں قدرتی اور اصلی نہیں ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ فن اور ادب کا منبع جبلت جنس اور اس کا ارتقاء نہیں
 بلکہ جذبہ تخلیق ہے جو میلان کی شکل میں ہر شخص میں موجود ہوتا ہے۔ لیکن صرف سناپ
 ماحول کی بنا پر بروئے کار آ سکتا ہے۔ ورنہ اپنی ابتدائی حالت سے آگے نہیں بڑھتا
 بہر حال یہ موضوع بالکل مختلف ہے اور اس کی تشریح کی جگہاں چند ضرورت نہیں
 لاشعور دہی ہوئی خواہشات کا مرکز اور گودام ہے یہ دہی ہوئی خواہشات
 سنسہ کی نظر بچا کر کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو ظاہر کر کے تسکین حاصل کر رہی لیتی
 ہیں۔ اگر یہ دہی ہوئی خواہشات تعادل اور قوت میں کم ہوتی ہیں تو خواب، ہوائی فکے
 اور روزمرہ کی غلطیوں کے ذریعے تسکین حاصل کر لیتی ہیں بصورت دیگر انسان
 اعصابی امراض میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اور پھر اس مرض کی حالت میں یہ خواہشات
 تسکین حاصل کرتی ہیں۔ ادب اور فن کی تخلیق بھی ان دہی ہوئی خواہشات کا نتیجہ ہے

اسی بنا پر فرائد فکر کو ذہنی الجھن میں گرفتار سمجھتا ہے ایک ناول کے سیر کے متعلق وہ رقمطراز ہے کہ تخیل اور ذہنی صلاحیت کے اختلاف کی بنا پر اس کی قسمت میں ایک شاعر یا اعصابی مریض ہونا لکھا تھا اور وہ ان افراد میں سے ایک ہے، جن کے لئے یہ دنیا مناسب مقام نہیں۔ ”فنکار میں درون بینی کا رجحان موجود ہوتا ہے۔ اور اس کے خلل اعصاب کے مریض بننے کا خاصا ڈر ہوتا ہے۔ وہ زبردست جلی قوتوں کا پیچھے ہوتا ہے۔ وہ عزت، طاقت، دولت، شہرت، محبت اور غور کا مستمنی ہوتا ہے۔ لیکن ان مقاصد کے حصول کے ذرائع سے محروم ہوتا ہے۔ ایک نا آسودہ خواہشات شخص کی طرح وہ حقیقت سے منہ موڑ کر اپنی تمام دلچسپیوں اور قوتوں کو سوائی قلع بنانے میں صرف کر دیتا ہے۔ اور یہ چیز اسے خلل اعصاب کے مرض کی طرف لے جاسکتی ہے۔“ فرائد کے لحاظ سے خواب اور فن و ادب دونوں وہی ہوتی خواہشات کے ذرائع ہونے کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ ان دونوں میں تخیل کی کار فرمائی مسلم ہے۔ لیکن ان دونوں میں جو تخیل درکار ہے وہ ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ ادب اور فن میں منضبط تخیل درکار ہے اور خواب میں آزاد تخیل علاوہ انہیں فرائد آخر میں اس بات کا بھی قائل ہو گیا تھا کہ خواب اور بچوں کے کھیل خواہشات کی صرف تسکین کا ذریعہ نہیں بلکہ حقیقت سے مقابلہ کرنے کی تیاری کا ایک وسیلہ بھی ہے۔ اور اگر بچوں کے کھیل اور خواب میں اصول حقیقت کار فرما ہے تو ادب اور فن میں اس کی کار فرمائی سے انکار ممکن ہے۔ اور اگر فن اور ادب میں اصول حقیقت کار فرما ہے۔ تو پھر انہیں ذہنی الجھن اور

دبی ہوئی خواہشات کا نتیجہ قرار دینے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔

فرائڈ کے لحاظ سے ادب حقیقت نہیں بلکہ التباس حقیقت ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یہ التباس بعض دوسرے التباسات کی طرح مضرت رساں نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب التباس ہے اور اپنے آپ کو صرف التباس سمجھتا ہے حقیقت کے دائرہ میں آنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اگر ادب اور فن صرف التباس حقیقت اور فریب نظر ہیں تو معلوم نہیں کہ دنیا میں پھر حقیقت کیا ہو سکتی ہے پھر تو ایغو اور خودی کے تمام مظاہر اور اعمال التباس بن کر رہ جائیں گے اور فرائڈ بھی کم از کم ایغو کے مظاہر کو التباس کہنا پسند نہیں کرے گا۔ ادب تو ایک ایسی شے جس کی اقاویت، صداقت اور خلوص سے انکار حقیقت ہے ممکن نہیں۔

تو کیا اس کا یہ مقصد ہے کہ فرائڈ کے نظریۂ ادب میں کوئی نقطہ ایسا نہیں جو قابل قبول یا کم از کم قابل قدر ہو۔ اور کیا تحلیل نفسی ادب اور فن کے کسی پہلو پر بھی صحیح ذوالیے سے روشنی نہیں ڈالتی۔ نہیں ایسا نہیں ہے تحلیل نفسی کسی تخلیق کے عمیق مفہوم تک پہنچنے اور فنکار کو بحیثیت ایک فرد کے پوری طرح سمجھنے میں ماری معاون و مددگار ہو سکتی ہے۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ بعض تحقیقات ایک سے زیادہ مفاسم حاصل ہوتی ہیں۔ ان تحقیقات کو پوری طرح سمجھنے کے لئے ان کے عمیق مفہوم تک پہنچنا بہت ضروری ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس طرح عمیق مفہوم تک پہنچنے کے بعد ہم ادبی تخلیق سے پوری طرح محظوظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یا نہیں شیکسپیر کے مشہور ڈرامے ہیملٹ، کی مثال لیجئے جسے خود فرائڈ نے پیش کیا ہے۔ مان لیا کہ ہیملٹ، اوڈیسیس

کیلیکس میں مبتلا ہے اور چچا کے قتل میں تاخیر کی وجہ یہ ہے کہ اس کے لاشعور میں
 شکر گزار کی کلیہ جذبہ موجود ہے کہ اس کے چچا نے اس کے باپ کو قتل کر کے اس کی راہ
 سے اس کے قریب کو بٹا دیا تھا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہم اس تشریح کے ذریعہ
 ہیملٹ سے کچھ زیادہ محفوظ ہو سکتے ہیں؟ جہاں تک دوسرے نقطے یعنی فنکار کو
 بحیثیت فرد کے پوری طرح سمجھنے کا تعلق ہے تو کیا یہ ممکن ہے کہ اس طرح ہم شیکسپیر کے
 ذہن تک پہنچ سکیں؟ اگر ایسا ہو بھی سکے تو اس کا زیادہ سے زیادہ یہ فائدہ ہو سکتا ہے
 کہ ہم شیکسپیر کو ذہنی الجھنوں کو شکار سمجھ لیں اور ڈاکٹر جونز کی اس رائے سے متفق ہو جائیں
 کہ اس ڈرامے کی تخلیق کی وجہ شیکسپیر کے باپ کی موت ہے جو اس ڈرامے کے قلم ہونے
 سے کچھ ہی عرصے پہلے وقوع پذیر ہوئی تھی۔ لیکن قدرت کی ستم ظریفی دیکھئے کہ فراموش اپنی
 آخر عمر میں اس بات کا قائل ہو گیا تھا کہ یہ تمام ڈرامے شیکسپیر کے نہیں بلکہ اریل آف آگسٹو
 کے قلم کردہ ہیں۔ اور اس طرح ڈاکٹر جونز کا تمام نظریہ بالکل ختم ہو جاتا ہے۔ اس میں تو
 کوئی شک نہیں کہ فنکار کے ذہن کو پوری طرح سمجھے بغیر ہم اس کی تخلیقات کو اچھی
 طرح نہیں سمجھ سکتے۔ لیکن اس کا یہ بے گزشتہ مطلب نہیں کہ ہم فنکار کو ذہنی الجھنوں کا شکار
 اور اس کی تخلیق کو صرف اس کی دینی ہوئی خواہشات کی ارتقائی شکل سمجھ لیں۔ فن اور
 ادب کی تخلیق ایک شعوری عمل ہے۔ ہیئت اور مواد کا انتخاب شعوری کوششوں
 کا نتیجہ ہوتا ہے۔ فنکار کے سامنے کچھ نہ کچھ مقاصد اور کوئی نہ کوئی نصب العین
 ہوتا ہے۔ ان مقاصد کے حصول کے لئے وہ کوشاں ہوتا ہے اب اگر ہم تخلیق کو پوری
 طرح سمجھنا چاہیں تو صرف فنکار کے ذہن تک پہنچنے کی کوشش کرنا بے سود ہے بلکہ
 اصل چیز تو وہ سماجی قوتیں، وہ عصری رجحانات، وہ اجتماعی مقاصد ہیں جن سے فنکار

اور اس کا ذہن متعین ہوتا ہے۔ اگر ہم اپنے آپ کو صرف فنکار کے ذہن کے مطالعہ تک محدود کر دیں تو ادب اور فن کی عالمگیریت اور معروضیت بالکل ختم ہو کر رہ جاتی ہے۔

اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ فرائڈ نے فن کے کچھ ایسے پہلوؤں پر روشنی ڈالی جن پر اس سے پہلے کچھ زیادہ توجہ مبذول نہ کی گئی تھی۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اس کے اکثر نظریات کسی نہ کسی صورت میں ہیں بعض مفکرین اور شعرا کے یہاں ملتے ہیں۔ اس کی سترھویں سالگرہ کے موقع پر جب ایک مقرر نے اپنی تقریر میں اسے "لا شعور کا دریافت کرنے والا" کا خطاب دیا۔ تو فرائڈ نے اپنی جوابی تقریر میں اس کی تصحیح کرتے ہوئے کہا "مجھ سے پہلے شعراء اور مفکرین لا شعور کا پتہ لگا چکے ہیں۔ میں نے جس چیز کو دریافت کیا وہ ایک ایسا علمی طریقہ کار ہے جس سے لا شعور کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔" جہاں تک مفکرین کا تعلق ہے شوپنہار اور نطشے کے یہاں ہمیں لا شعور کا وجود ملتا ہے۔ بیکل بھی دیدرو کی مشہور تصنیف "ایمو کا بھتیجا" کا ذکر کرتے ہوئے بھتیجے کو "مشتہر شعور" اور دیدرو کو "خالص شعور" کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اسی طرح جہاں تک شاعروں کا تعلق ہے، شیلے، ہائیگن اور البسن کے یہاں لا شعور کا پتہ ملتا ہے۔ لا شعور کے علاوہ بھی فرائڈ کے بہت سے نظریات ہیں اس سے پہلے ملتے ہیں۔ شوپنہار فن میں جنسی قوت کی اہمیت کا قائل ہے، شیکسپیر کے ڈراموں میں اوڈیپس انجھون، شیلے، ہیو۔ بودیئر کے یہاں ہیبت ناکی، لومبے کی تصانیف میں خواہش مرگ، دوستوؤسکی کے کرداروں میں ذہنی پرکندگی یہ سب چیزیں ہمیں فرائڈ سے پہلے ہی ادب میں ملتی ہیں۔

مرئیت اور اشاریت تو قرون وسطیٰ اور نشاۃ الثانیہ میں بھی بہت مقبول تھی۔ فرائڈ سے پہلے بودیئر نے مرئیت کو خاصاً مقبول بنا دیا تھا۔ اسی طرح ادب اور تنقید کی مشہور تحریک رومانیت اور انیسویں اور بیسویں صدی کی فلسفہ کی تحریکوں "ایجابیت" اور "وجودیت" سے فرائڈ نے جس قدر فائدہ کیا، اس کے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔

فرائڈ کے بعض رفقاء نے کار نے بھی تحلیل نفسی کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ان میں یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) صنف اول میں نظر آتا ہے۔ یونگ شروع میں فرائڈ کا پیروکار تھا۔ کافی عرصے تک اس نے فرائڈ کے ساتھ کام کیا لیکن بعد میں نظریاتی اختلافات کی بنا پر وہ اس سے علاحدہ ہو گیا اور نسلی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ یونگ کے لحاظ سے فن اور نفسیات میں آپس میں بہت گہرا تعلق ہے۔ اس سلسلے میں قمر طراز ہے "متباہن ہونے کے باوجود یہ دونوں ایک دوسرے سے بہت زیادہ متعلق ہیں اور ان کے تعلق کو فراموش نہیں کیا جاسکتا اس تعلق کی بنیاد اس امر میں پوشیدہ ہے کہ عمل تخلیق ایک نفسیاتی عمل ہے اور اس بنا پر ہمیں اس کی تشریح بھی نفسیاتی طور پر کرنی چاہیئے۔ انسان کے تمام دوسرے افعال کی طرح فن بھی نفسیاتی محرک کامرہون مذمت ہے اور بنیادی وہ نفسیات کا ایک موضوع ہے۔ "لیکن وہ فن کے دو پہلوؤں کو ایک دوسرے سے ہمیز کرتے ہوئے قمر طراز ہے "فن کا صرف وہ پہلو جو ہیئت کے عمل سے متعلق ہے، نفسیات کا موضوع بن سکتا ہے۔ اور پہلو جس کا تعلق فن کی ماہیت سے ہے، نفیہ کے دائرہ مطالعہ باہر رہنا چاہیئے"۔

جہاں تک فن کی ماہیت کا تعلق ہے وہ اس پر زیادہ بحث نہیں کرتا، کیونکہ اس کے خیال میں یہ بحث نفسیاتی نہیں بلکہ اس کا تعلق جمالیاتی اور فنی اصولوں سے ہے۔ اس ضمن میں وہ اپنے ایک مضمون ”تجزیاتی نفسیات شعریہ کا تعلق“ میں کہتا ہے کہ فن اپنی ماہیت کے لحاظ سے علم نہیں ہے اور علم بنیادی طور پر فن نہیں ہے۔ ذہن کے یہ دونوں شعبے مخصوص موضوعات سے بحث کرتے ہیں۔ اور ان کی تشریح صرف انہیں کے اصولوں سے ممکن ہے۔ نفسیات، فن کے بارے میں جو کچھ کہہ سکتی ہے وہ صرف فنی فعالیت کے نفسیاتی عمل سے متعلق ہے اور فن کی اصل ماہیت سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔ فرائڈ کی طرح یونگ کا نظریہ فن بھی اس کے نفسیاتی نظریات پر استوار ہے۔ اور وہ اس میں نسلی لاشعور کو کافی اہم جگہ دیتا ہے، شاعری ادب کی دوسری اصناف اور دیگر فنون لطیفہ میں ایک فنکار نسلی لاشعور کو پیش کرتا ہے۔ فن کی بنیاد انفرادیت پر استوار نہیں بلکہ اجتماعیت پر ہے۔ ”فن کی اصل روح اس بات میں پوشیدہ نہیں ہے کہ اس میں انفرادی خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فن میں یہ چیز جس قدر زیادہ نمایاں ہوگی، فن اپنے معیار میں اسی نسبت سے پست ہو جائے گا۔۔۔ فن شخصی اور انفرادی عناصر سے بالا و بلند ہو کر انسانیت کے دل و دماغ کے لئے انسانیت کے دل و دماغ کی آواز کو بلند کرتا ہے۔ انفرادیت فن کو محدود کر دیتی ہے بلکہ یہ فن کے لئے تباہ کن ہے۔“ لے

دو دن ذہنی الجھن کی دو قسمیں قرار دیتا ہے، وہی اور اکتسابی۔ مقدمہ ذکر

ذہنی الجھن کا مرکز ابتدائی لاشعور ہوتا ہے۔ جو تمام بنی نوع انسان میں ایک ہی طرح کا ہوتا ہے۔ اور ہر انسان کو درشتاً ملتا ہے۔ موخر الذکر ذہنی الجھنوں کا مرکز تحت الشعور ہوتا ہے۔ یہ ذہنی الجھنیں ماحول کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں اور مختلف اشخاص میں ماحول کے اختلافات کی بنا پر مختلف ہوتی ہیں۔ اوڈیپس قطع اعضا اور خود فریفتگی کی الجھنوں کو وہ وسپی اور ابتدائی الجھنیں خیال کرتا ہے۔ فن اس کے لحاظ سے دبی ہوئی اور ناآسودہ جنسی خواہشات کی خیالی یا حقیقی تشفی کا نام ہے۔ اور فن سے حظ حاصل کرنے کی وجہ بھی شاید کی جنسی خواہشات کی تسلی اور آسودگی ہے۔ فن میں فنکار اور شاید دونوں کا صرف لاشعور کار فرما ہوتا ہے تحت الشعور کا اس سے کوئی تعلق نہیں، کیونکہ وہ تو ماحول کی پیدا کردہ ایک انفرادی چیز ہوتی ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ذہنی الجھنوں کو منعکس کرتا ہے اور شاید اس تخلیق میں اپنی ذہنی الجھنوں کو منعکس پاتا ہے۔ فنی تخلیق ایک طرف فنکار کے لاشعور کا اظہار ہوتی ہے۔ اور دوسری طرف شاید اس سے حظ حاصل کرنا بھی اس کے اظہار ہی کا ایک ذریعہ ہے۔

ڈاکٹر اوڈورینک (۱۸۸۲-۱۹۳۹) کا نقطہ نظر بھی اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فنی تخلیق کی اصل وجہ جنسی خواہشات کی ناآسودگی ہے۔ ایک فنکار اپنی ناآسودہ خواہشات کو ارتقاع کی وساطت سے ان ذرائع سے بھرا کرتا ہے جو سماجی نقطہ نگاہ سے قابل قدر ہیں۔ اور اس طرح کی تخلیقات شاید کی دبی ہوئی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ بھی بن جاتی ہیں فنی تخلیق کا اثر فنکار اور شاید دونوں پر بہت حد تک یکساں ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ شاید بغیر کسی

خاص کوشش اور محنت کے اپنی دینی ہوئی اور نا آسودہ خواہشات چھوڑ کر
 حاصل کر لیتا ہے بلکہ اور فنکار کو اس ضمن میں کافی محنت برداشت کرنی پڑتی
 ہے۔

باب ۲

فن اور کھیل

ہم دیکھ چکے ہیں کہ شکر کے لحاظ سے فن کا انحصار کھیل کی جہت پر ہے وہ کھیل اور فن دونوں کو نامزد قوت کا کرشمہ سمجھتا ہے اگر ایک شیر بھوکا ہے یا اسے کسی دوسرے جانور کا مقابلہ کرنا ہے تو وہ اپنی قوت شکار کے تعاقب یا دشمن کے مقابلے میں صرف کرتا ہے لیکن جب اس کے مقابل نہ اس کا کوئی دشمن ہوتا ہے اور نہ وہ بھوکا ہوتا ہے تو وہ اپنی نامزد قوت کے انخلاء کا انتظام اپنی دھاڑ کے ذریعے کر لیتا ہے۔ شکر نے انسان کی جمالیاتی تعلیم کے متعلق جو خطوط لکھے ہیں۔ ان میں خط میں رقمطراز ہے ”اگیر شیر بھوکا نہ ہو اور کوئی دوسرا شکاری جانور بھی اس سے لڑنے کے لئے موجود نہ ہو، تو اس کی خوابیدہ قوت اپنے آپ کو ظاہر کرنے کے لئے کسی نہ کسی موضوع کو خود ہی پیدا کر لیتی ہے۔ وہ دنیا کی خاموشی کو اپنی دھاڑ سے ختم کر دیتا ہے۔ اور اس طرح اس کی نامزد قوت بغیر کسی خاص مقصد کے صرف ہو جاتی ہے۔ جانور محنت اس وقت کرتا ہے جب کوئی خواہش اسے کام کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور کھیلتا اس وقت ہے جب اس کا مقصد صرف نامزد قوت کا انخلاء ہوتا ہے۔۔۔۔۔ جس طرح کہ انسان کے جسم کے اعضاء میں کھیل کا آزاد جذبہ موجود ہوتا ہے۔

اسی طرح اس کے تخیل میں بھی یہ جذبہ موجود ہے تخیل کے اس کھیل میں وہ بغیر کسی مقصد کے اپنی پوشیدہ قوت اور آزادی سے محظوظ ہوتا ہے۔ انسان میں قوت تخلیق موجود ہے اور وہ آزادی ارادہ کا بھی مالک ہے۔ وہ اپنی قوت تخلیق اور آزادی کی بنا پر اپنے عمل سے خط حاصل کرتا ہے اور اس عمل کا نام کھیل ہے لیکن جمالیاتی کھیل (فن) میں ترتیب اور تجویب کی ضرورت ہے۔ انسان کا جمالیاتی ذوق انسان کی زندگی قوت کو منضبط اور منظم کرتا ہے اور اس طرح انسان میں کھیل، فن کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ انسان صرف اس وقت کھیلتا ہے جب وہ حقیقی معنی میں انسان ہوتا ہے اور وہ صرف اس وقت مکمل انسان ہوتا ہے جب کھیلتا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ یہاں کھیل شلر کی مراد اس کی منظم شکل۔ فن و فن کی تخلیق اور اس سے محظوظ ہونا ایک انسان کو حقیقی معنی میں انسان بنادیتا ہے۔

اپنسر ۱۸۲۰-۱۹۰۳ء نے شلر کے اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور فن کے اس نظریے کو جس کا انحصار کھیل پر ہے، پوری طرح پیش کیا وہ اپنی مشہور تصنیف اصول نفسیات میں جمالیاتی جذبے پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ کئی سال ہوئے اس نے ایک ایسے جرمن مفکر کے یہاں، جس کا نام وہ اب بھول گیا ہے، پڑھا تھا کہ جمالیاتی جذبہ کی بنیادیں کھیل کے جذبہ پر استوار ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنسر جس جرمن مفکر کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہ جرمن مفکر شلر تھا۔ اور اپنسر نے شلر کے صرف چند اشارات پر کھیل اور فن کا ایک مکمل نظریہ پیش کیا۔ اپنسر، ڈارون کے اور بہت سے خیالات کی طرح اس سے بھی متفق ہے کہ فطرت اور سماج میں ہر کام کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے۔ اس دنیا میں انسان کی تمام جسمانی قوتوں اور

دہنی صلاحیتوں، جہلتوں اور خواہشوں اور اعلیٰ سے اعلیٰ احساسات اور جذبات کا مقصد فرد یا نسل یا ہر دو کی حفاظت ہوتا ہے۔ صرف دو چیزیں ایسی ہوتی ہیں۔ جو اس سے مستثنیٰ ہیں اور وہ کھیل اور فن ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کھیل اور فن ہر دوسے وہ صلاحیتیں آگے بڑھتی ہیں، جن کے یہ دونوں اظہار ہیں۔ لیکن یہ اثر ان صلاحیتوں کے برائے کار آنے کا بالواسطہ نتیجہ ہے۔ فن اور کھیل زندگی کے تعیشات ہیں۔ ایک فرد اپنی زندگی کے سنجیدہ کاموں کے ساتھ ساتھ اس بات کا متعلق ہے کہ وہ اپنی صلاحیتوں کی نائڈ قوت سے لطف اندوز ہو سکے۔ کھیل اور فن دونوں میں ہم نائڈ قوت کو غیر مقصدی طور پر صرف کرتے ہیں اور اس طرح یہ دونوں بنیادی طور پر ایک ہی ہیں نہ وہ افعال جنہیں ہم کھیل کہتے ہیں جمالیاتی افعال سے بہت قریب ہیں۔ کیونکہ یہ دونوں زندگی کے بلا واسطہ معاون و مددگار نہیں ہیں۔ عام حالات میں کسی صلاحیت کے برائے کار آنے سے تین قسم کے نتائج پیدا ہوتے ہیں۔ اول لذت و مسرت، دوم قابلیت میں نیائی اور رسوم مقصد کا حصول۔ لیکن اس کے برخلاف کھیل کی جبلت یا جمالیاتی صلاحیت کے عمل پیرا ہونے سے اول الذکر دو نتائج تو حاصل ہوتے ہیں لیکن موخر الذکر نتیجہ حاصل نہیں ہوتا۔ یعنی ان کے ذریعے کسی خارجی مقصد کا بلا واسطہ حصول ممکن نہیں ہم میں قدرت نے مختلف صلاحیتیں ودیعت کی ہیں اور ہر صلاحیت کا ایک خاص مقصد ہوتا ہے اگر یہ صلاحیت اور قوت اپنے اصلی مقصد میں صرف کی جائے تو وہ کام ہے۔ لیکن اگر یہ قوت ہمدردی طرح اس مقصد کے حصول میں صرف نہ کی جا سکے تو وہ بہت نکاس کے لئے

مصنوعی ذرائع ایجاد کر لیتی ہے اور یہی کھیل ہے اگر انسان کی اعلیٰ صلاحیتیں اپنے
 انخلاء کے لئے مصنوعی ذرائع دریافت کریں تو وہ جمالیاتی عمل ہے کھیل اور
 جمالیاتی عمل کا کوئی خاص اور خارجی مقصد نہیں ہوتا۔ صرف ایک مقصد ہوتا ہے
 اور یہ مقصد ہے زائد قوت کا انخلاء۔ جو عمل کسی مقصد کے
 حصول کی طرف ہماری رہنمائی کرے وہ خیر ہے۔ لیکن وہ عمل جس کا کوئی مقصد نہ
 ہو جس کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے۔ "تصور حسن" تصور خیر سے اس لحاظ سے
 مختلف ہے کہ اس کا تعلق ان مقاصد سے نہیں ہوتا، جنہیں ہم حاصل کرنا چاہتے
 ہیں۔ بلکہ ان اعمال سے ہوتا ہے جن کا تعلق مقاصد کے حصول سے صرف ضمنی ہوتا ہو
 اپنی سر کے اس نظریے پر ایک اعتراض تو یہی ہو سکتا ہے کہ کھیل کی وجہ، زائد
 قوت کا انخلاء نہیں ہے۔ انسان اور دوسرے جانوروں کا جسم اور ذہن قوت کا مال
 گودام نہیں ہے کہ جب جسم میں قوت کا خزانہ زیادہ ہو جائے، تو کھیل کے ذریعہ
 اسے کم کر دیا جائے۔ ہم عام طور پر اس وقت کھیلتے ہیں جب ایک کام سے تھک
 جاتے ہیں کھیل ہمیں عموماً سنجیدہ کاموں کے تیار کرتا ہے۔ اور اس کا نعم البدل ہوتا
 نہیں ہوتا۔ علاوہ ازیں جیسا کہ گروس نے کہا ہے کہ کسی کھیل کو شروع کرنے کے
 بعد ہم اس وقت تک کھیلتے رہتے ہیں جب تک کہ پوری طرح تھک نہ جائیں
 "جہلت کی وہ قوت جو ہمیں کھیلنے پر تیار کرتی بلکہ مجبور کرتی ہے، صرف اس وقت
 عمل پیرا نہیں ہوتی۔ جب وہ برتن میں سے پھٹکنے لگتی ہے۔ بلکہ اس وقت تک عمل
 پیرا رہتی ہے، جب تک کہ اس برتن میں ایک قطرہ بھی باقی رہے" اور پھر یہ سوال بھی

زیر بحث آتا ہے کہ جب تمام قوت ایک ہی نوعیت کی ہوتی ہے۔ تو نائد قوت کو کھیل میں کیوں صرف کیا جائے، کیا اسے کسی اور سنجیدہ کام میں خرچ نہیں کیا جاسکتا۔ اپنسر کھیل کو بلا مقصد عمل سمجھتا ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ حظ حاصل کرنے کے علاوہ بھی کھیل کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے یہ عین ممکن ہے کہ دیکھنے والے کے لئے کھیل صرف کھیل ہو۔ لیکن جہاں تک خود کھیلنے والے کا تعلق ہے وہ اکثر اپنے کھیل میں پوری سنجیدگی کے ساتھ مشغول ہوتا ہے۔ اور اسے صرف کھیل نہیں بلکہ کام سمجھتا ہے اور ایک بامقصد کام، ایک سنجیدہ کام اور جہاں تک فن اور جمالیاتی عمل کا تعلق ہے تو اس کے مقصد بلکہ مقاصد سے تو انکار ممکن ہی نہیں۔

اپنسر کی اس رائے سے بھی اتفاق ممکن نہیں کہ کھیل اور فن کی نوعیت ایک ہوتی ہے فن کی نوعیت تعمیری اور تخلیقی ہوتی ہے۔ اس میں کسی تصور تخیل، جذبہ کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جلال و جمال کو پیش کیا جاتا ہے۔ کسی نئی چیز کو تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف کھیل کا مقصد صرف عارضی ہوتا ہے چاہے وہ نائد قوت کا انخلا ہو یا کسی کام کی تیاری کا ذریعہ، بہر حال اس میں تخلیق کا وہ عنصر موجود نہیں ہوتا جو فن کو حقیقی معنی میں فن بناتا ہے۔

اپنسر نے جمالیات کے بعض دوسرے موضوعات پر بھی کافی بحث کی ہے اس کے لحاظ سے ”جمالیاتی حظ کی ایک بڑی وجہ کسی معروض کی وہ صفت ہے خصوصیت ہے جو ہماری صلاحیتوں کو بدرجہ اتم متاثر کرے۔۔۔۔۔ اس کی دوسری وجہ کسی چیز کی کمیت میں بہت زیادہ فرق ہونا ہے۔ کمیت کا یہ فرق ہم ایک خوشگوار

احساس کا موجب ہوتا ہے اور تیسری وجہ اس نیچ کی خاص ترتیب اور ترکیب کے ساتھ جزوی تجدید ہے۔ وہ جمالیاتی حظ کے تین مدارج پیش کرتا ہے (۱) سادہ جس، خوشبو، رنگ اور آواز سے حاصل کردہ حظ (۲) وہ حظ جو روشنی اور سایہ کی آمیزش، رنگ، المحان اور سر کے ادراک سے حاصل ہوا اور خاص طور پر وہ جس کا انحصار ہم آہنگی اور موسیقیت پر ہو۔ اور (۳) وہ حظ جو احساس اور ادراک کے ملنے اور ان میں مثالی عنصر کی موجودگی سے حاصل ہوا اور جس کا نتیجہ اعلیٰ اور ارفع جذبات کی شکل میں ظاہر ہو۔ اعلیٰ ترین حظ وہ ہوتا ہے جس میں یہ تینوں کیفیتیں یک وقت ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ظہور پذیر ہوں۔ اسپنسر کے خیال میں جمالیاتی جذبات اپنی خصوصیت اور ماہیت میں دوسرے جذبات سے مختلف نہیں ہوتے وہ ہماری صلاحیتوں کے ایک خاص قسم کے اشتعال پر مبنی ہوتے ہیں اور غیر جمالیاتی احساس، ادراک اور جذبات سے صرف اس بات میں مختلف ہوتے ہیں کہ وہ ہمارے شعور میں موجود رہتے ہیں اور ہم ان پر غور و خوض کرتے ہیں لہٰذا گرانٹ الین (۱۸۴۸-۱۸۹۹) نے اسپنسر کے نظریہ کو آگے بڑھایا اور اسے نظم و ترتیب کے ساتھ پیش کیا۔ اس نے جمالیاتی مسائل پر عضویاتی نقطہ نگاہ سے بحث کی۔ اسپنسر کی طرح وہ بھی انسان کے سنجیدہ اور ضروری کاموں کو فضول کاموں یعنی کھیل وغیرہ سے بنیادی طور پر الگ سمجھتا ہے۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ سنجیدہ کام کسی خاص مقصد کے تحت کئے جاتے ہیں اور غیر سنجیدہ کام صرف تفریح کی خاطر کام کا مقصد ضروریات زندگی کو پورا کرنا اور زندگی کو

قائم رکھنے اور آگے بڑھانے میں معاون و مددگار ثابت ہونا ہے۔ غیر سمجیدہ کام کا مقصد صرف تفریح ہوتا ہے اور اس سے خارجی طور پر اور کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا مگر الذکر کی دو قسمیں ہیں۔ کھیل اور فن۔ یہ دونوں اپنے مقصد کے لحاظ سے ایک دوسرے کے عین مطالبی ہیں۔ بہر حال ان میں کچھ فرق بھی ہے اور وہ فرق یہ ہے کہ کھیل، فعلی حالت کا نام ہے اور فن، انفعالی حالت کا۔ جب ہم اپنے جسم کے مختلف جوڑوں اور پھول کو خط حاصل کرنے کے لئے فعلی طور پر حرکت دیتے ہیں۔ تو اس وقت کھیل کا جذبہ کار فرما ہوتا ہے لیکن جب ہم انفعالی طور پر اپنی آنکھوں اور کانوں سے کام لیتے ہیں تو اس کا نتیجہ فن اور اسے محفوظ ہونا ہوتا ہے۔

اس کے لحاظ سے جمالیاتی احساسات موضوعی لحاظ سے بعض عضویاتی حرکات سے وابستہ ہیں یہ خارجی حواس اور اعلیٰ جذبات کے درمیان ایک کڑی کا کام دیتے ہیں اور ان کا انحصار لذت و الم کے عضویاتی قانون پر ہوتا ہے حسن سے ہماری دلچسپی اور قبح سے نفرت، اصول انتخاب طبعی کا نتیجہ ہے۔ وہ ذوق جمال کی ابتدا بالکل طبعی اصولوں پر رکھتا ہے۔ اور اس کا تعلق نظام اعصابی سے ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ فن، نظام اعصاب میں خوشگوار اشتعال کا باعث ہوتا ہے۔ جمالیاتی طور پر ایک حسین شے ہم میں کم سے کم تھکاوٹ اور تیش اوقات سے زیادہ سے زیادہ تحریک اور سرور پیدا کرتی ہے۔ . . . اور قبیح چیز وہ ہے جو ایسا کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ وہ اپنی تصنیف عضویاتی جمالیات کے دیباچے میں رنمطراز ہے۔ میں فنون لطیفہ میں سے

کسی بھی فن کا پرستار نہیں ہوں۔ لیکن میرے خیال میں یہ چیز میرے لئے کچھ اچھی ہی ہے۔۔۔۔۔ کیوں کہ۔۔۔۔۔ یہ عین ممکن ہے کہ فن کا پرستار حسن کے بنیادی عناصر پر غور و خوض کرتے ہوئے ان احساسات اور جذبات کا شکار ہو جائے جو حسن کے صرف اعلیٰ ترین نمونوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں ایسا شخص سوائے ان اعلیٰ جذبات کے جو اس کے نکھرے ہوئے ذوق کی تربیت اور اصلاح میں معاون و مددگار ثابت ہوں، غالباً ہر قسم کے جمالیاتی جذبات کو نگاہ حقارت سے دیکھے گا۔ لہٰذا اس نے اپنی مندرجہ بالا کتاب میں متعدد تجربات پیش کئے ہیں، لیکن یہ تجربات عضویاتی طور پر کسی قدر وقعت کے مالک ہوں تو ہوں۔ لیکن جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، ہم اس کے تجربات اور نظریات کو قابل قبول قرار نہیں دے سکتے۔ اس کے نظریہ کے متعلق کم از کم یہ تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ اس کی جمالیات میں ذوق جمال نقدان ہے۔

رفتہ رفتہ اس نظر نے خاصی مقبولیت حاصل کر لی۔ انگلستان میں گرانٹ ایلن کے ساتھ ساتھ الیگزینڈر رین او جیمس سلسلے نے اس نظر کی تائید کی۔ فرانس میں گیٹو اور سیلی ثمانیت کے نقطہ نگاہ سے اس نظر کی تشریح کی۔ وکٹر باخ نے کھیل کے اس نظر کو ہم گدازی سے مطابقت دینے کی کوشش کی۔ بیگورائی مان نے اپنے نظریہ موسیقی میں کھیل کے جذبہ کو جگہ دی کارل گروس اور کاندلائگے نے اس نظر پر اپنے نقطہ نظر سے مفصل بحث کی۔ یہاں ہم صرف گروس اور کاندلائگے کے نظریات کو پیش کرنے پر اکتفا کریں گے۔

کیونکہ انہوں نے اس نظریہ کو پوری تفصیل اور منطقی تکمیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔
 کارل گروس۔ اپنیس کے بعد جس مفکر نے فن کے اس نظریے پر سب زیادہ
 زور دیا۔ وہ کارل گروس ہے۔ لیکن وہ کھیل کو نہ زائد قوت کا انخلاء سمجھتا ہے۔ اور
 نہ ہی ونٹ کی طرح اپنے گزشتہ کاموں یا دوسروں کی نقل سمجھتا ہے۔ وہ کھیل کی لطف اندوزی
 کی قدر کا قائل ہے لیکن اس بات سے متفق نہیں کہ کھیل کی ابتدا لطف اندوزی اور
 اپنے آپ کو خوش کرنے اور تروتازہ رکھنے میں پوشیدہ ہے۔ اس لحاظ سے کھیل
 کی ابتدا جبلت میں پنہاں ہوتی ہے۔ اس کا ایک خاص حیاتیاتی مقصد ہوتا ہے
 اور یہ مقصد زندگی کے سنجیدہ کاموں کی تیاری ہے وہ لکھتا ہے کہ کھیل وہ طریقہ
 ہے جس کے ذریعے انسانی صلاحیتیں آگے بڑھتی ہیں اور کھیل ہی وہ ذریعہ ہے۔
 جو ان صلاحیتوں کو زندگی کے مقاصد پورا کرنے کے لئے تیار کرتا ہے حیاتیاتی
 نقطہ نگاہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس لمحہ سے جب کہ تنازع للبقاء میں کسی
 نوع کی ذہنی صلاحیتیں اس کی جبلتوں کے مقابلے میں زیادہ کارآمد اور مفید
 ثابت ہوتی ہیں۔ قدرت صرف ان افراد کی مدد کرتی ہے، جن کی ناپختہ صلاحیتوں
 کو والدین کی رہبری میں اس بات کا زیادہ موقع ملتا ہے کہ بروئے کار آسکیں۔
 دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو افراد زیادہ کھیلتے ہیں، وہ
 کھیل کے اس نظریے کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ کھیل کا نہ کوئی خارجی
 مقصد ہوتا ہے اور نہ ہی اس کا مقصد صرف تفریح ہے۔ وہ ایک جبلی عمل ہے۔ جو
 اگرچہ ایک سنجیدہ اور حقیقی عمل نہیں لیکن کھیلنے والا اسے ایک سنجیدہ عمل سمجھتا ہے

اور اس میں پوری تندہی سے حصہ لیتا ہے۔ اور اس کا نتیجہ خط کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ گروس کے لحاظ سے کھیلنے والے کا کھیل کو سنجیدہ اور حقیقی عمل سمجھنا اسے فن سے بہت قریب لے آتا ہے۔ لیکن جہاں تک مقصد کا تعلق ہے اس میں کوئی شک ہی نہیں کہ کھیل اور فن میں بنیادی فرق باقی رہتا ہے۔ گروس کے خیال میں یہ فرق مسات اور قاری کو مرعوب کرنے اور اپنی قابلیت کو ظاہر کرنے اور اس طرح خوشی اور مسرت حاصل کرنے کا ہے۔ ایک فنکار میں یہ فرق اپنی تخلیقات کے ذریعے دوسروں کو متاثر کرنے اور اس طرح ان پر فوقیت حاصل کرنے کی امید میں مضمر ہے متاثر کرنا ہی فن کا اصل مقصد ہے۔ کچھ حد تک یہ ضرور صحیح ہے کہ فنکار کو عوام کی تعریف و تحسین کا خیال نہ کرنا چاہیے۔ بلکہ اسے دل و دماغ کی آواز پر لبیک کہنا چاہیے۔ لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ایک عظیم فنکار اس اثر کا بالکل خیال نہیں کرتا۔ جو وہ دوسروں پر ڈالتا ہے اعلیٰ فن کا مقصد روحانی برتری حاصل کرنا ہے اور کوئی بڑا فنکار اس خواہش سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

کو نرا دلانگے (۱۸۵۵-۱۹۲۱) شلرادر پینرے کافی متاثر ہے۔ وہ کھیل کو بچپن کا فن اور فن کو کھیل کی ارتقائی شکل سمجھتا ہے۔ بچوں کا کھیل بڑوں کے فن کی ابتدائی صورت ہے۔ بچوں کو کھیل سے جس قسم کی خوشی حاصل ہوتی ہے، بڑوں کو فن سے اسی قسم کا حظ حاصل ہوتا ہے۔ بچوں کا کتابوں وغیرہ میں سے تصاویر دیکھنا مصوری سے ان کے ذوق و شوق کا اظہار ہے اور ان کا کڑیوں سے کھیلنا ابتدائی سنگ تراشی کے سوا اور کیا ہے۔ کھلونوں کی

دکان اور آرٹ گیلری میں بنیادی طور پر زیادہ فرق نہیں۔ جو کچھ فرق ہے۔ وہ کیفیت اور درجے کا ہے۔ وہ کھیل اور فن دونوں کو نائڈتوت کے انخلاء کا ذریعہ اور جہتوں اور اضطراری کیفیتوں کی تسکین کا طریقہ سمجھتا ہے۔ اس کے لحاظ سے یہ دونوں شعوری طور پر دھوکا کھانے کے مختلف طریقے ہیں اور ان کے ذریعے ایک فرد زندگی کی تلخ حقیقتوں سے بچ کر ایک مثالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ حقیقت سے فرار اختیار کر کے وقتی طور پر سکون حاصل کر لیتا ہے اور اس طرح وہ جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔

لاٹگے نے جس نقطہ پر سب سے زیادہ زور دیا ہے وہ کھیل اور فن دونوں میں شعوری طور پر اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنا ہے۔ وہ بچوں کے بہت سے مختلف کھیلوں کی مثال لے کر اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ بچے اپنے اکثر کھیلوں میں وہ پارٹ ادا کرتے ہیں جن کے متعلق وہ اچھی جانتے ہیں کہ وہ اپنی زندگی میں نہیں ادا کر سکتے۔ وہ اپنے آپ کو جہال کرتے ہیں جو وہ نہیں ہوتے۔ وہ ایسے کام کرتے ہیں جن کے متعلق انہیں معلوم ہے کہ وہ نہیں کر سکتے۔ وہ اس طرح محسوس کرتے ہیں جس طرح عام زندگی میں وہ محسوس نہیں کرتے۔ اپنے کھیلوں میں وہ کبھی جانور بنتے ہیں اور کبھی شکاری کبھی چور بنتے ہیں اور کبھی سپاہی کبھی ستارہ بنتے ہیں۔ اور کبھی ڈاکٹر کبھی ریل بنتے ہیں اور کبھی ڈرائیور حالانکہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ وہ حقیقتاً ایسے نہیں ہیں۔ نہ صرف بچے بلکہ نوجوان اور عمر انسان بھی بہت سے ایسے کھیل کھیلتے ہیں جن کا بنیادی عنصر التباس اور اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنا ہوتا ہے۔ لیکن

بچوں کے یہ کھیل بڑوں میں فن کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اب وہ فن کے ذریعے اپنے آپ کو دھوکے میں رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ حقیقت فرار اختیار کر کے ایک مثالی دنیا میں پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں فنون لطیفہ میں بھی وہ التباس کو بہت اہمیت دیتا ہے اور فنون لطیفہ کا مقصد التباس پیدا کر کے اس سے خطا اٹھانا اور دوسروں کو مفلوظ کرنا سمجھتا ہے۔ اس ضمن میں وہ غنائیہ المیہ قصہ۔ افسانہ نگاری مصوی وغیرہ کی مثالیں پیش کر کے اپنے نظریے کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے ہر فن ایک کھیل ہوتا ہے کیونکہ اس میں حظ اور بے لوث ہونے کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ جہاں تک کھیل کا تعلق ہے ہر وہ کھیل جس کا انحصار التباس اور حقیقت سے فرار پر ہے فن ہے۔ جب ہم ان تمام کھیلوں کے متعلق غور و خوض کرتے ہیں جن کا انحصار التباس پر ہے تو اس بات میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ وہ بنیادی خصوصیات کے لحاظ سے فن ہیں۔ وہ جمالیاتی عمل کے ابتدائی مدارج ہیں۔ فن کی ایک بھی ایسی خصوصیت نہیں جو اس قسم کے کھیلوں میں موجود نہ ہو۔ اور اسی طرح اس قسم کے کھیلوں میں بھی کوئی ایسی خصوصیت نہیں جو فنون لطیفہ میں موجود نہ ہو۔

التباس پر مبنی کھیل اور فنون لطیفہ میں تخیل کی جو اہمیت ہے، لانگ نہ صرف اس کا معترف ہے۔ بلکہ اسے بہت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ التباس مثالی دنیا کی تخلیق اور تلخ حقیقت سے فرار میں تخیل اپنی پوری رعنائیوں کے ساتھ کار فرما ہوتا ہے۔ بغیر تخیل کے نہ کھیل ممکن ہے اور نہ فن۔ لیکن وہ تخیل سے ساتھ ساتھ نقل کو بھی کھیل اور فن کا لازمی جز سمجھتا ہے۔ "تاہم یہ بڑا

میں اس مسئلہ پر دو مدار میں فکر خاص طور پر قابل ذکر ہیں اول افلاطون اور
 ارسطو کا نظریہ نقل اور دوم کالج اور دوسرے رومانوی مفکرین کا نظریہ تخیل۔
 نقل کے نظریے میں فن کے وقوفی اور حقیقی عناصر پر زور دیا جاتا ہے اور تخیل
 کے نظریہ میں فن کے جذباتی اور تخیلی عناصر پر لاگے لگائے اپنے نظریہ میں ان
 دونوں نظریات کو سمونے کی کوشش کی ہے۔ وہ کھیل اور فن میں ایک طرف تخیل
 کو کارنا سمجھتا ہے اور دوسری طرف نقل کو۔ اس کے لحاظ سے نقل اور تخیل کھیل
 اور فن کے عناصر ترکیبی ہیں کھیل اور فن دونوں میں ان میں سے کسی ایک کی بھی
 غیر موجودگی ناممکن ہے بچے اور مہکار ایک طرف تخیل سے کام لیتے ہیں اور دوسری
 طرف نقل سے۔ بچے اپنے کھیلوں میں بڑوں کی نقل کرتے ہیں اور مہکار فطرت
 کی۔ لیکن وہ صرف نقل پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ تخیل سے بھی کام لیتے ہیں
 اور اصل کھیل اور عظیم فن وہی ہے۔ جس میں دونوں عناصر موجود ہوں ،
 اور ایک دوسرے کے معاون و مددگار۔

عرض ہم دیکھتے ہیں کہ لانگے نے اپنسر کے نظریہ فن اور کھیل کو اس کی
 منطقی تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ بہر حال بنیادی طور پر اس کے نظریے پر بھی وہی
 اعتراضات عائد ہوتے ہیں جو اپنسر کے نظریہ پر کئے جا چکے ہیں۔ اور انہیں
 دوبارہ پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔

باب ۲

ہم احساسی اور ہم گذاری

دوسرے اشخاص کے احساسات اور جذبات سے متاثر ہونا قدرتی امر ہے، ہم دوسرے کے احساسات اور جذبات نہ صرف متاثر ہوتے ہیں بلکہ ان کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دوسرے کو خوش و خرم دیکھ کر ہمارے دل میں بھی اسی قسم کے احساسات و جذبات موجزن ہو جاتے ہیں۔ دوسروں کو غمزدہ اور رنجیدہ دیکھ کر ہم اپنے آپ کو غمزدہ سا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ خوف، تجسس، حیرت، گھبراہٹ وغیرہ احساسات اور جذبات بھی ہم پر اسی طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ دوسروں کے احساسات سے متاثر ہونا اور ان احساسات کا اپنے دل میں پیدا ہو جانا ہم احساسی کہلاتا ہے۔ ہم احساسی کا مطلب دوسروں کی طرح احساس کرنا ہے۔ ہم احساسی میں اگرچہ نقل کو کافی اہمیت حاصل ہے لیکن اسے صرف نقل تک محدود کر دینا غلط ہے۔ اس کا اصل اور بنیادی مقصد دوسروں کے احساسات میں شریک ہونا ان کی طرح محسوس کرنا۔ ان کی پسند اور ناپسند کو اپنانا ہے۔ ان مقاصد کے حصول کے لئے تخیل اور تجربہ لازمی اور ضروری ہیں۔ احساسی ہم آہنگی کے لئے اس بات کی ضرورت ہے کہ ہم ماضی میں اس احساس سے گزر چکے ہوں، وہ کیفیت کبھی نہ کبھی

ہم پر طاری ہو چکی ہو۔ اس جذبہ سے ہم کبھی نہ کبھی متاثر ہو چکے ہوں۔ اس کے علاوہ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے اپنے آپ کو اس پوزیشن میں رکھ سکیں جس سے کہ دوسرا شخص گذر رہا ہے اور حالات کو دوسرے نقطہ نگاہ سے دیکھا اور محسوس کر سکیں اور یہ بھی سمجھ سکیں کہ ان حالات میں خود ہم پر کیا گزر سکتی ہے اور احساسی طور پر ان حالات کا ہم پر کیا اور کس طرح رد عمل ہو سکتا ہے۔

ہم احساسی کا جذبہ بعض جمالیاتی مسائل کے حل کرنے میں کافی حد تک معاون و مددگار ہے۔ برک المیہ سے حاصل کردہ انبساط کی وجہ ہم احساسی کے جذبہ کو قرار دیتا ہے۔ جذبہ ترجم، خط و انبساط کا موجب ہوتا ہے اور اس کی اصل وجہ محبت اور آپس کے تعلقات ہیں۔۔۔۔ خالق عالم نے ہماری سرشت ہی میں یہ داخل کر دیا ہے کہ ہم، ہم احساسی کی بنیاد پر ایک دوسرے سے متعلق ہوں۔ اس نے اس تعلق کو حفظ و انبساط کے ذریعے اور زیادہ مضبوط کر دیا ہے۔ کسی خاص موقع پر ہم احساسی کے جذبے کی جس قدر زیادہ ضرورت ہوتی ہے اس موقع پر حفظ و انبساط بھی اسی قدر زیادہ حاصل ہوتا ہے۔ مثلاً مصیبت میں دوسروں کو ہم احساسی اور ہم دردی کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے، اس موقع پر ہم دردی کرنے والے کو خوشی بھی زیادہ حاصل ہوتی ہے۔۔۔۔ خوشی اور مسرت ہمیں المناک ناظر سے دور رکھتی ہے۔ اور کرب و اذیت ہمیں مصیبت زدہ کی مدد پر تیار کرتی ہے۔ یہ تمام عمل ایک خاص جبلت کے ماتحت ہوتا ہے جو بغیر ہماری مدد کے اپنے مقاصد آپ ہی حاصل کر لیتی ہے۔ لہٰذا برک کے خیال میں یہ مسئلہ کہ ہم کیوں المیہ

نظاروں سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ ہم احساسی کی اس وہی جبلت اور قدرتی جذبہ کی بنا پر حل کیا جاسکتا ہے۔ ہم احساسی کا جذبہ ہمیں دوسروں کے احساسات سے متاثر کرتا ہے۔ اور دوسروں کو ہماری ہمدردی کی جس قدر زیادہ ضرورت ہوتی ہے، اسی قدر ہم میں یہ جذبہ زیادہ بیدار ہوتا ہے۔ اس جذبہ کی بیداری سے ہمیں حظ و انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اور کیونکہ الیہ نظاروں سے یہ جذبہ بیدار ہوتا ہے اس لئے الیہ نظارے سب کا موجب ہوتے ہیں۔

ہم احساسی سے ہم دوسروں کے احساسات سے صرف متاثر ہی نہیں ہوتے بلکہ یہ ہمیں دوسروں کے افعال کی نقل پر آمادہ کرتی ہے۔ اس کے لحاظ سے نقل کا جذبہ بھی رحم کے جذبے کی طرح قدرتی اور وہی ہے اور یہ دونوں جذبات ہم احساسی میں کار فرما ہوتے ہیں۔

لارڈ کیمرن نے بھی ہم احساسی کو جمالیاتی مسائل کی بحث میں کافی اہم جگہ دی ہے۔ اس کے یہاں ہم احساسی کی بحث میں ہمیں کچھ ایسے اشارات مل جاتے ہیں جو ہم گدازی کے نظریے کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ پھر حال اس نے اس مسئلہ پر مفصل بحث نہیں کی۔ وہ لکھتا ہے ”بے ترتیب آہستہ حرکت، ناخوشگوار اور بے کیف احساس کی موجب ہوتی ہے۔ یکساں اور مستقل آہستہ حرکت خوش کن اور پرسکون احساس کی حامل ہوتی ہے۔ اور تیز حرکت ایک ایسے پر جوش احساس کی موجب ہوتی ہے جو ہم میں جوش و خروش پیدا کرتا ہے۔ اور میں علی پر اکتاتا ہے“ افسوس صدی کے آخر میں پس اور درن لی وغیرہ نے جو نظریہ ہم گدازی پیش کیا، اس میں ہمیں لارڈ کیمرن کے

مندرجہ بالا خیالات بہتر اور ارتقا یافتہ شکل میں ملتے ہیں۔

ہم احساسی اور جمالیاتی تجربہ میں کافی اہم تعلق ہے کانٹ کے لحاظ سے فن اور قدرت کے حسین معروضات کے مداخل میں آپس میں ہم احساسی کا جذبہ موجود ہوتا ہے۔ یا کم از کم یہ جذبہ اس وقت کار فرما ہوتا ہے۔ جب ہمیں اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ اگر ایک انفرادی جمالیاتی تجربہ میں دوسروں کو شریک کیا جائے تو یہ اشخاص بھی اس تجربہ سے اسی طرح احساسی قدر محفوظ ہوں گے جس طرح کہ خود شاید ہم احساسی کا یہ جذبہ بالکل عام ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم کسی حسین معروض کا ادراک کرنے پر اپنے تجربے اور جمالیاتی حسیں دوسروں کو شریک کرنا چاہتے ہیں۔ ہم باذوق حضرات کے ساتھ شاعری، افسانہ موسیقی، مصوری وغیرہ پر تبادلہ خیالات کرتے رہتے ہیں اور اس کی وجہ ہم احساسی کا جذبہ ہے لیکن کیا یہ جذبہ جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے میں بھی کچھ معاون و مددگار ثابت ہو سکتا ہے؟

جمالیاتی تجربہ حاصل کرنے میں ہم احساسی کا جذبہ معاون و مددگار ہوتا ہے۔ جمالیاتی تجربہ میں ہم اپنے معروض سے احساسی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ اس اثر پذیری کے بغیر جمالیاتی تجربہ میں گہرائی اور گیرائی کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ نہ صرف یہ کہ ہم اپنے معروض سے متاثر ہوتے ہیں بلکہ بعض مرتبہ ہم اپنے آپ کو اس جمالیاتی محض میں جذب کر دیتے ہیں۔ اور جذب کر مینے کے اس جذبہ کو ہم گدازی کا نام دیا جاتا ہے۔ ہم گدازی کا مطلب دوسروں کے احساسات سے صرف متاثر ہونا نہیں بلکہ اپنے

احساسات، معروض میں نقل پذیری کا نام ہم گدازی ہے۔ ہم گدازی میں موضوع اور معروضی رشتہ اور مشہود کا فرق ختم ہو جاتا ہے۔ شاید اپنے آپ کو مشہود میں جذب کر رہا ہے۔ شاید تخیلی طور پر مشہود کی جگہ حاصل کر رہا ہے۔ اس کا عمل اور احساسات، مشہود کے نقلیہ احساسات کے مطابق ہوتے ہیں۔ مشہود کا ذی حس بلکہ ذی جان ہونا بھی ضروری نہیں، ضرورت صرف اس بات کی ہوتی ہے کہ مشہود اس حالت میں ہو کہ وہ شاید میں ایک خاص قسم کے احساسات پیدا کر سکے۔ اور شاید اپنے آپ کو مشہود کے ساتھ یک جان و دو قالب محسوس کرنے لگے ہم گدازی صرف احساسات تک محدود نہیں رہتی بلکہ عضویاتی طور پر بھی اکثر اس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ اظہار مشہود کے عمل کی نقل نہیں ہوتی بلکہ مشہود کے عمل کے ساتھ ساتھ اور بعض مرتبہ اس کے عمل سے پہلے ہی یہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ شاید اپنے تخیل کی بنا پر مشہود کی حرکات کا اندازہ لگا لے اور مشہود سے پہلے ہی نیم شعوری طور پر اس سے وہی حرکات رونما ہو جاتی ہیں۔ ان حرکات میں اس کی یہ تمنا کار فرما ہوتی ہے کہ مشہود اس خاص طریقے سے نقل پیرا ہو۔

لفظ ہم گدازی، انگریزی لفظ ایپتھی کے ہم معنی کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور ایپتھی ایک جرمن لفظ آئین فیونگ کا ترجمہ ہے۔ جرمنی کے اس لفظ کا صحیح طور پر ہم معنی لفظ تلاش کرنا بہت مشکل ہے۔ بہر حال ایپتھی اور ہم گدازی کے الفاظ سے کافی مغہم ادا ہو جاتا ہے۔ یہ لفظ اگرچہ ہمیشہ تو نہیں لیکن عموماً جمالیاتی تجربہ کے سلسلے میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی غالباً سب سے واضح مثال اس ایکٹر کی ہو سکتی جو اپنا پارٹ ادا کرتے ہوئے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے بوری طرح

محسوس بھی کرتا ہے۔ اسی طرح یہ اصول دوسرے فنون لطیفہ میں بھی کافی کار فرما ہے۔ ایک شخص اپنے مشہور یا معروض میں اپنے احساسات کو داخل کر دیتا ہے۔ ہم گدازی میں شاید اپنے آپ کو اپنے جمالیاتی معروض میں احساسی طور پر جذب کر دیتا ہے۔ لیکن مظاہر پرستی میں وہ ایک بے جان شے کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ ثانی الذکر عمل اول الذکر کی نسبت زیادہ آسان ہے۔ جمالیاتی تجربہ میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ شاید اپنے جمالیاتی معروض کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے اگرچہ وقتی طور پر وہ یہ سمجھتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو معروض میں جذب کر دیا ہے۔ وہ اس کے ساتھ احساسی طور پر ہم آہنگ ہو گیا ہے۔

رابرٹ فشر اور لوٹے نے سب سے پہلے اس لفظ آئین فیولنگ کو جمالیات میں استعمال کیا اور ونٹ نے نفسیات میں۔ اس کے بعد پس نے ہم گدازی کا جمالیاتی نظریہ پیش کیا اور مفصل طور سے اس پر بحث کی۔ جرمینی میں والکٹ اور کارل گروس بھی اس نظریے کو زیر بحث لائے۔ فرانس میں وکٹر باخ نے اس نظریے کو اپنایا۔ انگریزی میں سب سے پہلے ٹچسن نے اس لفظ کا ترجمہ ایکپتھی کید ورن لی نے پس کے ساتھ ساتھ ہم گدازی کا نظریہ پیش کیا اور پس اور ونٹ لی کے بعد یہ لفظ اور نظریہ نفسیات اور جمالیات میں عام ہو گیا۔

کیرٹ اس نظریے کی تشریح کرتے ہوئے رقمطراز ہے۔ جمالیاتی حفظ کسی معروض میں ہماری اپنی فعالیت سے محفوظ ہوتا ہے۔ اس جملے میں ظاہر طور پر ایک تضاد موجود ہے۔ ہر حال اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اپنے آپ کو کسی

معروض میں جذب کر کے اس سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ یا ہم کسی معروض سے اس حد تک حظ حاصل کرتے ہیں جس حد تک ہم پسند آپ کو اس معروض میں جذب کر دیتے ہیں۔ یہ نظریہ حقیقتاً نفسیاتی ہے اور اس میں حسن اور فن کی تشریح نفسیاتی طور سے کی جاتی ہے۔ اس نظریے کو اگرچہ خالصاً موضوعی تو نہیں کہا جاسکتا کیونکہ اس میں معروض کی اسمیت سے کلیتہً انکار نہیں کیا جاتا۔ بلکہ معروض کی بزرگی کو اس بنیاد پر ماننا ضروری ہے کہ موضوع اپنے آپ کو جذباتی طور پر اس میں جذب کر سکے۔ موضوعی جذبات کا انحصار کچھ نہ کچھ حد تک ضرور معروضات اور اس کی خصوصیات پر ہوتا ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نظریے کا زیادہ رجحان موضوعیت ہی کی طرف ہے۔ اسی طرح اسی نظریے میں جہانگ حسن کی ماسیت کا تعلق ہے، حسن کو بہت حد تک موضوعی سمجھا جاتا ہے اور اگرچہ اس کی معروضیت سے انکار نہیں کیا جاتا۔ لیکن اس کے معروضی پہلو کو فراموش ضرور کر دیا جاتا ہے اور زیادہ توجہ اس موضوعی پہلو ہی پر مرکوز رکھی جاتی ہے۔ اس نظریے کی رو سے "حسن شاید کے متعصب تحت الشعوری احساسات کے معروض میں ظلم پذیر ہونے سے پیدا ہوتا ہے"۔ لہٰذا حسن جو خارجی اشیاء میں نظر آتا ہے۔ ان کا ذاتی وصف نہیں ہوتا بلکہ مشاہدہ کرنے والے شخص کی ہمدردی اور شوق کے تحت الشعوری جذبات، جب کسی شے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، تو وہ حسین و دلکش نظر آنے لگتی ہے چنانچہ مشاہدہ کرنے والے کا سوز دروں ہی حسن کی صورت میں مشہود میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہے۔ جمالیات میں ہم گدازی کا نظریہ جرمنی میں پس اور
انگلستان میں ورن لی نے مفصل طور پر پیش کیا۔ پس کی وہ تفسیر جس میں اس
نے سب سے پہلے نظریہ ہم گدازی کو پیش کیا، ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی لیکن
ورن لی نے جس کا اصل نام ڈائلٹ پیگٹ تھا۔ اور قلمی نام ورن لی،
اس کتاب سے استفادہ کرنے سے پیشتر ہی اپنا نظریہ ہم گدازی پیش کیا۔ ورن لی
(۱۸۵۶-۱۹۲۵) کے لحاظ سے اگرچہ فن کے مقاصد تو بہت سے ہوتے ہیں
مثلاً تعلیم و تدریس، مفید اشیاء کی تخلیق، جذبات کا اظہار وغیرہ۔ لیکن اس
کا بنیادی اصول صرف ایک ہے اور وہ ہے تخلیق حسن حسین معروضات اپنی
ہیئت کی بنا پر حسین ہوتے ہیں۔ جمالیات کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ وہ
کون سی چیز ہے جو ایک ہیئت کو دوسری ہیئت کے مقابلے میں زیادہ حسین
بنادیتی ہے! اور جس کی غیر موجودگی میں ایک ہیئت قبیح ہو جاتی ہے ورن لی
کے خیال میں جب ہم اپنی فعالیت کو کسی معروض میں متشکل کر دیتے ہیں اور
جب یہ عمل ہم میں جمالیاتی حفظ کا موجب بن جاتا ہے۔ تو وہ معروض حسین
ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف بیچ اشیاء وہ ہوتی ہیں جن میں نہ ہم اپنی فعالیت
کو متشکل کرتے ہیں۔ اور نہ ہی ان سے کسی قسم کا حفظ حاصل کرتے ہیں۔
اپنی ابتدائی تحریروں میں ورن لی نے عضوی حواس اور جسمانی حالت
پر بہت زور دیا۔ شروع میں اس کا خیال تھا کہ جب ہم کسی معروض میں اپنی
فعالیت کو متشکل کرتے ہیں تو ہمارا انداز اور جسمانی حالت معروض کے بالکل

مطابق ہونی چاہیئے۔ نہ صرف ہونی چاہیئے بلکہ ہمیں شعوری طور پر اپنی جسمانی حالت کو معروض کے مطابق کر لینی چاہیئے۔ لیکن اس کے بعد کی تحریروں میں حرکی حواس اور جسمانی انداز پر اس قدر زیادہ زور نہیں دیا گیا ہے۔ جتنا کہ اس کی ابتدائی تحریروں میں۔ بعد میں وزن لی، پس کے اس نظرے سے متفق ہو گئی تھیں۔ کہ معروض میں جو چیز ہم متشکل کرتے ہیں اور جو چیز اس میں خلل پذیر ہوتی ہے۔ وہ ہمارے جذبات و تخیلات ہوتے ہیں اور یہ جذبات و تخیلات ہماری جسمانی حالت پر اثر انداز ہو کر اسے اپنے مطابق بنالیتے ہیں۔

تھوڈر لیس (۱۸۵۱-۱۹۲۱) نے ہم گدازی کے نظریے کو اور زیادہ واضح طور پر پیش کیا اور یہ عام طور پر لیس ہی سے منسوب ہے۔ لیکن اس سے پہلے بھی ہیں اس نظرے کے متعلق کہیں کہیں اشارات مل جاتے ہیں۔ ہرڈ کے لحاظ سے "ایک خط کا حسن، حرکت میں پوشیدہ ہے اور حرکت کا حسن اظہار میں" اس کے اس جملے سے واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ اس کے خیال میں خارجی ہیئت کو قوت نہ رکھنے والی شکل عطا ہونی چاہیئے جو ذہن کی فعالیت کی مرہون منت ہوتی ہے۔ رابرٹ فشر کے یہاں اسی قسم کے اشارات ملتے ہیں برک اور لارڈ کیمز کا عام احساسی کا نظریہ، ہم گدازی کے نظرے کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ ہرمان لوتسے اس بات پر مفصل بحث کرتا ہے کہ ذہن اپنے آپ کو فطرت میں کس طرح متشکل کرتا ہے لیکن لیس نے ان اشارات کی بنیاد پر ایک مربوط اور مکمل نظریہ پیش کیا۔

پس جمالیات کو حسن اور جمالیاتی نذر کا علم سمجھتا ہے۔ اس کے ارادے

حسن معروض کی وہ صلاحیت ہے جو ہم میں ایک خاص قسم کا قابلِ قدر خوش کن
احساس پیدا کرتی ہے جسے ہم احساں کہتے ہیں اس علم کا مقصد اسکے بنیادی اور اسی مقاصد و طریقہ
عمل کو صرف سمجھنا، بیان اور تشریح کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد یہ بھی ہے کہ
ایک معروض کو جمالیاتی طور پر کس طرح پرکھا جائے اور دیکھا جائے کہ ایک فنکار خاص
حالات میں کس طرح عمل پیرا ہو کہ وہ اپنی تخلیقات میں جمالیاتی اقدار کو پیش کر سکے
بالفاظ دیگر جمالیات، بحیثیت علم بھی ہے اور ایجابی بھی۔ جمالیات کا بنی لطیف سے
وہی تعلق ہے جو کسی نظری علم کا اس کے عملی پہلو سے ہوتا ہے۔

وہ اگرچہ جمالیات میں موضوعیت کا قائل ہے۔ اور جمالیاتی تجربہ کے نفسیاتی
پہلو پر کافی زور دیتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ معروض کی اہمیت کا منکر نہیں
جمالیاتی تجربہ میں جمالیاتی قدر کا انحصار معروض پر ہوتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ
جمالیاتی محاکم صرف ذاتی اور شخصی رائے کا اظہار نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسا محاکم
ہوتا ہے جو حسین معروض کی قدر و قیمت کے مطابق ہوتا ہے حسین معروض سے
جمالیاتی حفظ حاصل کرنا مادی ہیئت اور ذہنی مواد دونوں میں

پنہاں ہے۔ مادی ہیئت حقیقتاً ذہنی مواد کی اشارتی علامت ہے اور معروض
میں جمالیاتی قدر پیدا کرتی ہے۔ ہم گدازی کے نفسیاتی عمل یعنی جاندار، غیر جاندار
شے میں اپنے ذہنی مواد (احساسات) کو محسوس کرنے کے عمل کی تشریح کرتے ہوئے
پس اس کی دو منازل پیش کرتا ہے۔ اول شاہد کے ذہن میں احساسات، "الما"
فخر، حزن، افسردگی، خوشی کی موجودگی اور دوم ان احساسات کا معروض میں جو پارہ
ذہنی زندگی کی عکاسی کرتا ہو، نکل پذیر ہونا۔ ہم گدازی کی ان دو منازل کے ذریعہ

شاید شے مدد کہ میں اپنے احساسات، تصورات، تخیلات، تجربات، خیالات کو منتقل کر دیتا ہے۔

بہر حال یہ خیال کرنا کہ ہم گدازی ہمیشہ جمالیاتی قدر کی حامل ہوتی ہے صحیح نہیں۔ ہم گدازی ایک طرف صدق اور کذب، ہر دو پر مبنی ہو سکتی ہے اور اور دوسری طرف وقتی تقاضوں اور عملی ضروریات پر بھی جمالیاتی طور پر ہم گدازی نہ صرف صدق و کذب سے غیر متعلق ہوتی ہے بلکہ ہم اس جذبہ کو اس وقت حاصل کر سکتے ہیں جب ہم عام زندگی کے وقتی تقاضوں اور عملی ضروریات سے دامن بچا کر صرف جمالیاتی طور پر شے مدد کہ کو محسوس کر سکیں۔

ہم گدازی کا مطلب، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ تحت الشعوری احساسات کا معروض میں ظل پذیر ہونا ہے۔ حسن، اس ظل پذیر سی کا نام ہے۔ ان کی تجسیم کا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کی نفسیاتی طور پر کس طرح تشریح کی جاسکتی ہے؟ کیا اس کا تعلق اصولی تلازم خیالات سے ہے۔ کیا اس عمل کا دار و مدار ہمارے گزشتہ تجربات کی بازگشت پر ہے یا یہ تجربہ سے ماوراء ہمارے ذہن اور جذبات کو بلا واسطہ متاثر کرتا ہے۔ اور اس تاثر کی وجہ شے مدد کہ کی وہ صلاحیت ہے جس کی بنا پر ہم اس شے میں اپنے احساسات و خیالات کو منتقل کر سکتے ہیں؟ پس شروع میں اس بات کا قائل تھا کہ ہم گدازی کا انحصار تلازم خیالات پر ہے لیکن بعد کی تشریروں میں وہ اس تجرباتی اصول کا قائل نہ رہا تھا۔ اس کے لحاظ سے ایک تجربہ مختلف اجزاء کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی حیثیت ایک ناقابل تجزیہ وحدت کی ہوتی ہے اور اس لئے

اس میں مختلف اجزاء کے متعلق خیالات میں تلازمہ کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔
 ہیڈت اور مواد، تجربے کے دو اجزاء یا دورخ نہیں ہوتے بلکہ وہ اس طرح
 ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں کہ انہیں کسی طرح بھی علاحدہ نہیں کیا
 جاسکتا غم اور اس کا اظہار، تلازم خیال کی بنا پر ایک دوسرے سے متعلق
 نہیں ہوتے۔ بلکہ قدرتی طور پر یہ دونوں ساتھ ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں
 جمالیاتی تجربہ من حیث الکل مدبر کہہ کر اثر انداز ہوتا ہے اور اس کی وجہ تلازم
 خیالات نہیں ہے۔ بلکہ اس کا انحصار شے مدبر کہہ کی خصوصیات اور مدبر کہ
 کی ذہنی صلاحیت پر ہے اور یہ ذہنی صلاحیت وہی ہوتی ہے کہ کتابی
 جمالیاتی معروضات کی صورتی صفات کو تین اصولوں کے تحت لایا جا
 سکتا ہے۔ یہ اصول یکسانیت، وحدت فی الکثرت اور مکمل اطاعت ہیں۔
 یکسانیت کا مطلب شے مدبر کہہ کے مختلف اجزاء میں مشابہت اور یکسانیت
 ہے۔ وحدت فی الکثرت سے مراد وہ وحدت ہے جو مختلف اجزاء میں
 ظاہر اختلافات کے باوجود مکمل میں موجود ہوتی ہے۔ مکمل اطاعت سے اس
 امر کی وضاحت ہوتی ہے کہ مختلف اجزاء میں مشابہت اور یکسانیت
 اور مکمل میں وحدت کی اصل بنیاد وہ خصوصیت یا صفت نہیں ہوتی جو
 تمام اجزاء میں مشترک طور پر پائی جاتی ہے۔ بلکہ ایک ایسی صفت یا خصوصیت
 ہوتی ہے جو مکمل میں جاری و ساری ہوتی ہے۔ ۱۵

باب ۲۲

اظہاریت

فن میں اظہار کی اہمیت کے متعلق ہمیں اشارات تو متقدمین مثلاً سقراط، فلاطونیس، وکیل مان، لیٹنگ، بام گارٹن کے اکثر یہاں مل جاتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس نظریہ کو مفصل اور مکمل طور پر جس مفکر نے پیش کیا وہ اطالیہ کا مشہور مفکر بنیڈیکٹو کروچے (۱۸۶۶-۱۹۵۲) ہے کروچے نے جمالیات کو مختلف علوم کی صف اول میں بلکہ سرفہرست جگہ دی۔ اسے فلسفہ کی بنیاد قرار دیا۔ اور اس کی اساس پر اپنے نظام فکر کو تعمیر کیا۔

کروچے کے لحاظ سے انسانی زندگی میں بنیادی حیثیت وجدانی پہلو کو حاصل ہے جو اپنے آپ کو فزون لطیف اور ادب کی شکل میں ظاہر کرتا ہے۔

وجدانی پہلو کا یہ اظہار ایک طرف استدلالی پہلو سے مختلف ہے اور دوسری طرف عملی پہلو سے۔ وجدانی پہلو کا اظہار فن کی شکل میں ہوتا ہے اور استدلالی پہلو کا منطق اور فلسفہ کی صورت میں فن کا تعلق انفرادی جذبات اور محسوس تصور سے ہے اور منطق کا غیر مرئی اور کلی صداقت سے۔ فن مخصوص جذبے کے اظہار کا نام ہے اور فلسفہ قضیہ کلیہ کا ان دونوں میں مطابقت ضروری نہیں اگر مجھے حسن اور صداقت میں سے کسی ایک کو منتخب کرنا ہو تو میں حسن

کو منتخب کر دے گا اور مجھے اس میں مطلق تذبذب نہ گا؟ جہاں تک قوف کے اس وجدانی پہلو اور انفرادی واجتماعی عملی پہلوؤں کا تعلق ہے تو ان میں تو اور بھی زیادہ فرق ہے۔ فن ایک وقوفی عمل ہے جو ایک فرد کی زندگی میں بشکل تخیل اور جذبات تکمیل تک پہنچتا ہے۔ اس کے برخلاف، شعاشی سیاسی اور اخلاقی پہلو کا مقصد عمل ہے جو صرف ذہنی زندگی تک محدود نہیں رہتا بلکہ اس کا تعلق عملی دنیا۔ اس کے عملی مقاصد اور حصول کے مختلف ذرائع سے ہوتا ہے۔

کرمچے انسان کے ذہنی عمل کے اس وقوفی پہلو کو حسن، فن، وجدان اور اظہار کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ وہ حسن کو ایک موضوعی قدر قرار دیتا ہے اور اس کے خیال میں حسن، اشیائے مذکرہ مثلاً دریا کی روانی، شفق، نسیم سحری، غزلِ نصیر، سنگ تراشی کے اعلیٰ نمونے، رقص، گیت میں موجود نہیں ہوتا بلکہ وہ اس شخص کی صفت ہے۔ جسے ان اشیاء کا وقوف حاصل ہوتا ہے۔ ایک شے بذاتِ خود نہ حسین ہوتی ہے اور نہ قبیح۔ حسن اور قبح کا حامل تو وہ شاید جو ان اشیاء سے جمالیاتی تجربہ حاصل کرتا ہے۔ حسن اس ذہن میں ہوتا ہے۔ جو وقوف حاصل کرتا ہے۔ اس آنکھ میں ہوتا ہے جو دیکھتی ہے۔ حسن اور فن شاید کے جذبات اور تخیلات کے مکمل اظہار کا نام ہے اگر اظہار مکمل ہے تو تخلیقی فعلیت حسین ہے، اور یہی تخلیقی حسن اور فن ہے۔ مصور کا اپنے ذہن میں کسی تصویر کا مکمل نقشہ کھینچ لینا، موسیقی دان کا ذہنی طور پر ایک راگ وضع کر لینا، شاعر کا ایک نظم کہہ لینا، اصل میں یہی فن ہے یہی تخلیقی حسن ہے۔ فنکار حسن کی

تخلیق اس وقت مکمل کر لیتا ہے جب وہ اپنے ذہن میں اس کا مکمل اظہار کر لیتا ہے اس کو رنگ، سنگ، قلم، آواز، جسمانی بیج و خم کا مرکب و منہ منت کر دینا فنی طور پر اس کی قدر و منزلت نہیں بڑھاتا۔ فن کی تخلیق اور فن پارہ کی تخلیق ایک دوسرے سے جدا ہیں۔ تخلیق فن، تخلیق حسن ہے، ایک ذہنی عمل ہے، جو داخلی طور پر پایہ تکمیل تک پہنچتا ہے اور فن پارہ کی تخلیق کا مقصد ابلاغ ہے ترسیل ہے۔ ذہنی تصاویر، تخیلات، جذبات کو خارجی طور پر شکل کرنے کا مقصد ابلاغ ہے۔ تخلیق تو اس سے پہلے فنکار کے ذہن میں مکمل ہو چکی ہے تخلیقی فعلیت کو فن پارہ کی شکل میں لے آنا ایک خارجی عمل ہے۔ اور جمالیاتی طور پر زیادہ قابل قدر بھی نہیں۔ فن اور حسن کا انحصار ابلاغ پر نہیں ہے۔ بلکہ اظہار اور مکمل اظہار پر ہے۔ حسن مکمل اظہار ہے۔ حسن اور فن اظہار میں پوشیدہ ہے۔ جب تک فنکار اپنے جذبات، احساسات اور تخیلات کا اظہار نہ کرے۔ تخلیق حسن اور فن کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔ اور مکمل اظہار کے بعد حسن اور فن تخلیق ہو جاتا ہے تخلیق حسن کے لئے کسی اور شرط کی ضرورت نہیں معنی اور محاذ کا جلوہ مکمل طور پر ہیئت اور صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فن کا کمال یہ ہے کہ صورت کے ذریعے معنی کا مکمل طور پر اظہار ہو۔ اور جب یہ اظہار ہوتا ہے تو معنی اور صورت میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ گویا صورت معنی کا دوسرا نام ہے۔ جو معنی ہے وہی صورت ہے۔ مکمل اظہار کے وقت آرٹ حسین ہوتا ہے۔ لیکن اگر اظہار میں ذرا بھی خامی رہ گئی تو آرٹ اسی حد تک بد صورت ہے گا۔ بعض لوگوں کا خیال کہنا سمجھنا انگیز ہے۔ کہ ان کے ذہن میں ایک عظیم اور

حسین خیال آیا ہے۔ مگنہ سے ظاہر نہیں کر سکتے۔ پاکسی اور اچھی تصویر کا نقشہ
 ذہن میں آیا ہے مگر وہ اس کو کاغذ پر تار نہیں سکتے، کروچے کے خیال میں
 جب تک ایک اعلیٰ خیال مکمل طور پر متشکل نہ ہو جائے وہ کوئی اعلیٰ خیال ہی نہیں
 ہے۔ معنی کا عدم اظہار معنی کی خامی کی دلیل ہے۔

غرض کروچے ہیڈت اور مواد، صورت اور معنی میں تمیز اور تفریق کا قائل ہی
 نہیں، مواد فنکار کے جذبات، احساسات اور تخیلات ہوتے ہیں جن کا وجود بغیر
 ایک خاص ہیڈت کے ممکن ہی نہیں یہ ہیڈت ہی ہے جو اس مواد کو اظہار کا
 موقع دیتی ہے۔ بالفاظ دیگر فنکار کو احساسات و جذبات کا وقوف ایک خاص
 اور متشکل طور سے ہوتا ہے۔ بغیر اس خاص شکل کے یہ وقوف ممکن ہی نہیں
 اور اس طرح صورت معنی اور ہیڈت و مواد کی تمیز اصولی طور پر غلط ہے۔ علاوہ
 ازیں صورت جب تک اپنا اظہار نہ کرے صحیح معنی میں صورت ہی نہیں۔

صرف اظہار ہی اسے صحیح معنی میں ہیڈت اور صورت بناتا ہے۔ اس سے
 پہلے نہ مواد ہوتا ہے اور نہ ہیڈت۔ بلکہ صرف جو اس کا مواد خام ہوتا ہے صورت
 اور معنی دونوں کا اس کا اظہار پہلے ہے۔ اور ان ہی معنی میں کروچے وقوف
 کے اس پہلو کو اظہار کے ساتھ ساتھ وجدان بھی کہتا ہے۔ کسی احساس اور جذبہ
 کا وقوف اس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک کہ کسی نہ کسی طرح ذہن
 اس کا اظہار نہ کرے ایک شے صرف اس وقت اور صرف اس شخص کے لئے
 حسین ہے۔ جب اور جس کے احساسات اس شے میں اسے متشکل نظر
 آئیں اور صرف وہ چیز حسین ہے جو کسی فرد کے احساسات اور تخیلات

کاروبار دھار لے۔ احساسات اپنا اظہار اس شے کے ذریعہ کریں اور وہ شے اپنا اظہار ان احساسات کی وساطت سے۔

کروچے کے نظریۂ فن میں لفظ اظہار کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس لفظ سے اس کا مطلب ذہنی اور داخلی اظہار ہے نہ کہ خارجی اور عملی کسی متشکل احساس اور جذبہ کا ذہن میں آنا اور ذہن کا وقوف کرنا، اظہار اور وجدان ہے۔ مکمل اظہار حسن اور فن ہے۔ الفاظ، آواز اور رنگ وغیرہ اظہار کے ذرائع نہیں ہیں۔ بلکہ یہ صرف ابلاغ کے ذرائع ہیں اظہار ان مادی ذرائع سے بے نیاز ہے۔ وہ اپنے مہنی کیفیت ہے۔ وہ ذہن کا اپنے آپ کے اظہار ہے۔ یہ اظہار حسن ہے۔ جو ذہن کی ایک قدر ہے۔ یہ اظہار فن ہے جو ذہن تخلیق کرتا ہے۔ یہ وجدان ہے کہ ذہن اس سے مکمل واقفیت حاصل کرتا ہے اور اس سے محفوظ ہوتا ہے۔ یہ تخیل ہے۔ جو ذہنی تصاویر کو حقیقت کے روپ میں پیش کرتا ہے اظہار کسی مادی ذریعہ کی وساطت سے عملی اور خارجی تخلیق نہیں ہے۔ فن کی اصل تخلیق تو فنکار کے ذہن میں احساسات اور جذبات کی بنا پر اس سے پہلے پایہ تکمیل تک پہنچ جاتی ہے۔ اظہار فن کار کا ذہن کرتا ہے۔ اور صرف اپنے آپ کے فنکار کو اس کے لئے کسی خارجی وسیلے کی ضرورت نہیں۔ ابلاغ کے لئے یہ خارجی وسیلے یقیناً ضروری ہیں۔ لیکن فنی اور جمالیاتی طور پر اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔

کروچے لفظ اظہار کو جن معنی میں استعمال کرتا ہے۔ ان کے پیش نظر ہم میں سے ہر شخص جو کسی فن پارہ سے محفوظ ہوتا ہے۔ خود بھی فنکار ہے

اور جتنا زیادہ اور جس قدر صحیح طریقے سے وہ اس سے محفوظ ہوتا ہے۔
وہ اسی لحاظ سے اور اسی درجے کا فنکار ہے۔ نقاد یا شاہد اس فن پارہ کو
اس وقت تک حسین سمجھ ہی نہیں سکتا جب تک کہ یہ فن پارہ اس کے احساسات
اور جذبات کا آئینہ دار نہ ہو اور اس کے احساسات اس فن پارہ میں اظہار
حاصل نہ کر لیں۔ کروچے کے لحاظ سے یہی تخلیق حسن ہے، فن ہے۔ اور اسی
لحاظ سے نقاد اور شاہد بھی فنکار ہیں۔ تنقید کرنے اور محفوظ ہونے کا مطلب
تخلیق ہے۔ فرق صرف ابلاغ کا ہے۔ فنکار میں یہ احساسات اور جذبات اتنے
واضح اور شدید ہوتے ہیں کہ وہ وضاحت کی بنا پر ان کے ابلاغ پر قادر ہوتا
ہے۔ اور شدت کی وجہ سے ترسیل پر مجبور۔ شاہد اور نقاد میں بھی وہی جذبات ہوتے
ہیں۔ وہی احساسات، وہی نقطہ نظر۔ اور صرف اس صورت میں اس فن پارہ
سے محفوظ ہونا ممکن ہے۔ جب تک جذباتی اور ذہنی طور پر فنکار کی سطح پر
نہ پہنچا جائے، فن پارہ کو سمجھنا، اس سے محفوظ ہونا اور اپنے جذبات کو اس
فن پارہ کے روپ میں دیکھنا ناممکن ہے۔ غالب کو سمجھنے اور اس کے کلام
سے محفوظ ہونے کے لئے صرف حالی اور بخوری ہی بننا کافی نہیں بلکہ خود
غالب بننا پڑتا ہے۔ اس کے احساسات اور جذبات کو اپنا نا پڑتا ہے۔ اس
کے نقطہ نظر کو سمجھنا اور پیدا کرنا پڑتا ہے، ہمیشہ، ہر وقت اور مستقلاً نہ ہی
کبھی کبھی اور صرف بعض لمحات میں سہی۔ بہر حال صرف یہی وہ لمحات ہوتے ہیں
جب ہم فنکار کے احساسات و تخیلات سے حقیقی طور پر محفوظ ہو سکتے ہیں، کیڑ
لکھتا ہے: "ایک شاعر اپنے جذبات کو ایک نظم میں پیش کرتا ہے۔ یہ نظم مجھ

پر اس کے جذبات کا اظہار کرتی ہے، بشرطیکہ مجھ میں بھی اظہار کے لئے
 اسی قسم کے جذبات موجود ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی نظم کا مطالعہ کرتے
 ہوئے میں اپنا اظہار اس نظم کے ذریعہ کرتا ہوں میں اپنے جذبات کے لئے الفاظ
 پالیتا ہوں۔ اور اس طرح پہلی مرتبہ مکمل طریقے سے انہیں سمجھتا ہوں۔ اسے خوش قسمتی
 کہے یا بد قسمتی۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم سب رومیو، میکیتھ اور
 اوشیکسپر نہیں ہیں۔ لیکن ہم سب میں رومیو، میکیتھ اور اوشیکسپر کے کچھ نہ کچھ
 ذہنی اجزاء ضرور موجود ہیں۔ اور جب تک کم از کم لمحاتی طور پر میرے وہی جذبات
 نہ ہوں جو ان کے مستقل اور کمیت میں غالباً عمیق اور شدید تھے، تو میرے
 لئے ان کی باتیں صرف الفاظ بن کر رہ جائیں گی۔ میں ان کی تہ تک پہنچ ہی
 نہیں سکتا۔ اور ان کے معنی سمجھ ہی نہیں سکتا۔"۔

لیکن صرف فن اور فن پارے ہی تو حسین نہیں ہوتے۔ قدرتی مناظر اور
 اور دوسری قدرتی اشیاء بھی تو حسین ہوتی ہیں۔ انہیں حسین کہنے کی کیا وجہ ہے؟
 فن پارہ کو تو حسین کہنے کی وجہ ظاہر ہے۔ کہ وہ فنکار اور شاہد کا حساس
 اور جذبات کا اظہار ہے۔ ہمارے احساسات متشکل اور متجسم صورت میں
 ہمارے سامنے ہوتے ہیں۔ جن سے ہم پہلی مرتبہ اور پوری طرح سے روشناس ہوتے
 ہیں۔ لیکن قدرت میں تو احساسات اور جذبات نہیں اور اس لئے قدرتی
 مناظر میں ان کے متشکل ہونے کا سوال ہی نہیں۔ پھر وہ کیوں ہمیں حسین
 معلوم ہوتے ہیں؟ قدرت میں تو احساسات و جذبات نہیں ہم ہیں تو ہیں

ہم اپنے سابقہ احساسات اس میں متشکل پاتے ہیں۔ قدرتی مناظر ان میں ایک
تحریک پیدا کر دیتے ہیں۔ اور اگر وہ مناظر اس مقصد میں ناکام رہیں۔ ہمارے
جذبات کو بیدار نہ کر سکیں۔ تو ہمیں حسین معلوم نہیں ہونگے کروچے، پس کے
اس نظریے سے متفق نہیں کہ حسن، شاید کے متعصب تحت الشعوری احساسات
کے معروض میں ظل پذیر ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں جذبات
کا مکمل اظہار حسن ہے۔ چاہے وہ فن کی دنیا میں ہو یا قدرت میں۔ کون ہے جسے
اپنی محبوبہ حسین نظر نہیں آتی۔ حسن اس کے چہرہ میں نہیں حسین و جمیل تو وہ احساسات
ہیں جو اس چہرے میں متشکل ہیں جس شخص کے یہ احساسات ہی نہ ہوں۔ کیا
اسے بھی یہ چہرہ اتنا ہی حسین نظر آئے گا؟ اور اگر خود آپ کے احساسات تبدیل
ہو جائیں تو کیا اس حسین چہرہ میں کچھ تبدیلی محسوس ہونے لگے گی؟

عرض کیا جا چکا ہے کہ کروچے کے خیال میں حسن مکمل اظہار ہے اور
مکمل اظہار حسن ہے۔ اگر اظہار مکمل نہیں تو وہ حقیقی اظہار ہی نہیں۔ جب
تاکہ اظہار مکمل نہ ہو حسن اور فن کی تخلیق ممکن نہیں۔ اگر اظہار مکمل ہے تو حسن
موجود ہے وگرنہ نہیں۔ اظہار کا مکمل نہ ہونا حسن کو بالکل ختم کر دیتا ہے۔ حسن
میں درجات نہیں ہوتے۔ ایک تصور یا الو حسین ہو گا یا قبیح۔ قبیح کے درجات
ہوتے ہیں، قبیح، کم قبیح، زیادہ قبیح لیکن حسن ایک معیار ہے۔ تصور اس
معیار کے مطابق ہو گا یا نہیں، ہو گا۔ یہاں کم مطابقت اور زیادہ مطابقت
کا کوئی سوال ہی نہیں۔ حسن کے درجات نہیں ہوتے۔ صرف مکمل اظہار حسن
ہے۔ کم یا زیادہ اظہار کم یا زیادہ قبیح ہے۔ قبیح میں درجات ہوتے ہیں

معمولی قبیح سے انتہائی قبیح تک..... قبیح نامکمل اظہار کا نام ہے۔ اس لئے مکمل قبیح یعنی مکمل طور پر نامکمل اظہار کا مطلب اظہار فقدان ہے۔ اور اس کا مطلب عمل کا فقدان ہے جو نہ حسن کے متعلق صحیح ہے اور نہ قبیح کے کیونکہ یہ دونوں عمل میں مضمر ہیں یعنی حسن تو مکمل اظہار ہے۔ اور قبیح نامکمل اظہار۔ مکمل قبیح کا وجود ممکن ہی نہیں کیونکہ اس کا مطلب عمل کا فقدان اور اظہار کی غیر موجودگی ہے۔ اور اگر اظہار ہی نہیں تو نہ حسن باقی رہتا ہے نہ قبیح جس طرح حسن کا مطلب وجدان کی کامیابی ہے، اسی طرح قبیح کے معنی اس کی ناکامی کے ہیں۔ حسن باعثِ حفظ ہے کیونکہ یہ ذہن میں کامیاب اظہار ہے اور قبیح باعثِ کرب کیونکہ یہ اظہار میں محرومی اور ناکامی ہے۔ اس لئے حسن اور فن، فنکار اور شاہد کے لئے لازمی طور پر باعثِ حفظ ہونگے۔ حسن سے محفوظ نہ ہونا ناممکن ہے حسن اور حفظ لازم و ملزوم ہیں حسن کی بنا پر جو حفظ حاصل ہوتا ہے اسے ہم جنمائی لذت اور مسرت سے تمیز کرنے کے لئے ہم جمالیاتی حفظ کہہ سکتے ہیں۔

حسن اور فن مکمل اظہار کا نام ہے۔ اس لئے اس میں نہ درجے کا فرق ممکن ہے اور نہ ترقی کا امکان۔ نہ وہ اضافی ہے اور نہ اس کی اقسام ممکن ہیں۔ درجے کے فرق کے متعلق تو عرض کیا جا چکا ہے۔ جہاں تک فن میں ترقی کا تعلق ہے تو یہ بھی ممکن نہیں۔ فن تو نام ہی مکمل اظہار کا ہے۔ مکمل کو زیادہ مکمل تو نہیں کیا جاسکتا اظہار اس وقت تک حسن کہلانے کا مستحق ہی نہیں۔ جب تک مکمل نہ ہو۔ اور جب وہ مکمل ہے تو زمان و مکان کی تبدیلی اس پر اثر انداز ہو ہی نہیں سکتی حقیقت تو یہ ہے کہ فن کا آپس میں مقابلہ کرنا ممکن ہی نہیں ہر فن ایک مکمل اظہار ہے، ایک تخلیق ہے اپنی نوعیت میں سب سے جدا، نہ اس جیسا کوئی ہے اور نہ وہ کسی اور کی طرح۔

حسن ایک قدر ہے، قدر مطلق۔ یہ اضافی قدر نہیں ہے۔ جس پر زمان و مکاں
 اثر انداز ہو سکیں۔ حسن اور فن کا دار و مدار تخیل پر ہے۔ تخلیقی فعلیت، منطقی
 اور اخلاقی فعلیت کی طرح وہی، خلقی اور عالمگیر ہے اور اس حیثیت سے
 مطلق ہے۔ جس میں تغیر و تبدل ممکن نہیں۔ فن ایک درجے اور ایک کیفیت
 کا رمل ہے اور رہے گا۔ نہ صرف ایک درجے اور ایک کیفیت کا بلکہ اس کی
 قسم بھی کوئی نہیں۔ فن، فن ہے۔ ایک ہے۔ ایک قسم کا ہے۔ اسے مختلف
 فنون لطیفہ میں منقسم کرنا غلط ہے۔ اظہار، اس کے معنی اور صورت کی نوعیت
 ہمیشہ ایک ہی رہتی ہے۔ تفریق تو اس وقت ہوتی ہے۔ جب اس اظہار کو معروضی
 شکل دی جائے۔ جب خارج میں اسے کسی صورت میں پیش کیا جائے۔ اور یہ
 ہم دیکھ رہے ہیں کہ خارجی صورت گری کر دے کے لحاظ سے فن ہی نہیں۔
 فن ایک آزاد تخلیق ہے۔ اس کا کام نہ مقاصد مقرر کرنا ہے اور نہ کسی مقصد
 کو حاصل کرنے کے لئے ذرائع متعین کرنا۔ وہ جذبات و احساسات کا اظہار ہے
 اور یہ اظہار موجب حفظ ہے۔ فن پر مابعد الطبیعیاتی، اخلاقی، معاشی، سیاسی
 پابندیاں عائد کرنا اور اسے ان مقاصد میں مقید کرنا فن کو ختم کر دینا ہے وہ حساسات
 اور جذبات کے طور پر انہیں پیش ضرور کر سکتا ہے، اور کرتا ہے۔ لیکن ان پر صداقت
 افادہ اور خیر کو معیار بنا کر احکامات صادر نہیں کئے جاسکتے۔ اس کا معیار ایک اور
 صرف ایک ہے۔ مکمل اظہار۔ حسن اور فن کا انحصار تخیل اور وجدان پر ہے۔ فلسفہ
 سائنس اور عمرانی علوم سے آزاد اور ان کا پیش رو ہے۔ یہ تاریخ سے جدا ہے۔ یہ
 وہ وقتی عمل ہے جو فرد کے جذبات سے متعلق ہے۔ جس کی بنیادیں وجدان پر

استوار ہیں۔ یہ ادراک اور استدلال سے پہلے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ صداقت، افادہ اور خیر کو وجدان، تخیل اور فن کے متعلق احکامات اور فیصلے صادر کرنے کا کوئی حق نہیں وہاں سے آزاد ہے۔ اس کی حیثیت بنیادی اور اساسی ہے۔ نہ وہ کسی کے زیر اثر ہے۔ نہ دوسرے ذہنی افعال کو اپنے زیر اثر رکھنا چاہتا ہے۔ وہ آزادی کا متنی ہے۔ وہ آزادی ہے اور صرف آزادی میں اس کی ترقی ممکن ہے۔

اس موجودہ صدی میں کرپے کے مابعد الطبیعیاتی، منطقی اور اخلاقی نظریات علمی دنیا میں کافی مشہور اور کچھ حد تک مقبول بھی ہوئے ہیں۔ لیکن اس کا جو نظریہ سب سے مشہور اور مقبول ہوا ہے وہ نظریہ فن ہے۔ کرپے نے فن کو جو عظمت عطا کی، اس سے انکار ممکن نہیں۔ اگرچہ اکثر مفکرین نے حسن کو قدر بالذات مانا ہے اور اسے خیر اور صداقت کے ہم مرتبہ قرار دیا ہے۔ فن کی عظمت کے بھی وہ قائل ہیں۔ جمالیات بحیثیت علم کے بھی عرصہ سے دائرہ علوم میں داخل تھی۔ لیکن یہ کہہ چکے ہیں جس نے جمالیات کو علوم میں بنیادی حیثیت دی۔ جمالیات ہمہ باقاعدہ علمی طریقے سے بحث کر کے اس کے اصول متعین کئے۔ حسن اور فن کے دو دھاروں کو ملا کر ایک کیا۔ حسن کو خیر و صداقت کی غلامی سے آزاد کیا بلکہ پہلے کہ ہر ایک کو دوسرے سے آزاد کیا۔ حسن، صداقت، افادہ اور خیر کا صحیح مقام متعین کر کے ان کے لئے الگ الگ میدان عمل مقرر کیا۔ اور اس طرح حسن اور فن کو انسانی اقدار میں ان کا صحیح مقام عطا کیا۔ اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ کہ تخلیقی فعالیت خود آپ اپنا مقصد ہے، مقصد بالذات ہے۔ خارجی مقاصد اس کے اصول متعین نہیں کر سکتے۔ فن کو خیر، افادہ یا صداقت کے پیاؤں سے ناپنا بنیادی طور پر غلط

ہے۔ وہ ایک آنا و تخلیق ہے اور اپنی مملکت میں خود مختار۔ لیکن حسن صداقت اور خیر سب اعلیٰ اقدار ہیں۔ اور ہمارے با وقعت۔ ان میں کسی قسم کے تضاد کا امکان ہی نہیں۔ فن کا مقصد تخلیق حسن ہے۔ دوسری اقدار سے اسے بلا واسطہ کوئی تعلق نہیں۔ مگر ایک قدر دوسری اقدار سے بالکل بے نیاز رہتے ہوئے تکمیل تک نہیں پہنچ سکتی۔ اس لئے فن کو دوسری اقدار کے مطابق ہونا چاہیئے۔ وگرنہ دوسری اقدار کو فراموش کرنے سے وہ خود اپنے مقصد میں پوری طرح کاٹیا نہیں ہو سکتا۔

کرد چے کے خیال میں احساسات جذبات اور تخیلات فن اور حسن کا روپ دھار لیتے ہیں اور اس عمل میں ریئت اور مواد، صورت اور معنی میں وہ کسی قسم کے فرق کا قائل نہیں۔ اس کے اس نظریہ سے اختلاف ممکن نہیں۔ لیکن اس ضمن میں وہ خیال اور فکر کی اسمیت کو فراموش کر گیا۔ فن جذبات کے اظہار کا نام نہیں، بلکہ اس کا اصل مقصد انہیں منضبط اور منظم کرنا ہے اور بغیر استدلالی قوت کے ممکن نہیں۔ اسی طرح اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ جب تک شاہد میں وہی احساسات اور جذبات ہوں جو فنکار کے ہیں اور جن کا اظہار فن اور فن پارہ کے ذریعے کیا گیا ہے۔ شاہد کے لئے فن اور فن پارہ سے محفوظ ہونا ممکن نہیں تھا اور شاہد بھی فنکار ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ماننا درست ہے کہ فنکار اور شاہد کے جذبات میں فرق ضرور ہوتا ہے، نوعیت کا نہ سہی شدت کا سہی اور اس فرق سے انکار ممکن نہیں۔

کرد چے کے نظریہ فن — اظہار ریت — کے مندرجہ بالا نکات یقیناً ناقابل قبول ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس کا نظریہ من حیث الکل تسلیم کیا جاسکتا

ہے۔ اس نے اپنے نظریہ میں اظہار کے پہلو پر اس قدر زور دیا کہ دوسرے پہلوؤں مثلاً
 ارتسام، تاثر، تجربہ کو فراموش کر دیا۔ اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ اظہار کا پہلو جو ایک
 نسبتاً تاریکی میں تھا۔ پوری طرح واضح ہو گیا۔ لیکن جو خامی پیدا ہو گئی وہ ظاہر ہے۔ من میں
 اظہار کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن صرف اظہار کو من قرار دینا بھی صحیح نہیں
 کروچے کا یہ خیال بھی ٹھیک نہیں۔ کہ وجدان پہلے ہوتا ہے اور ادراک بعد میں۔ اور
 وجدان من کی بنیاد ہے۔ اور ادراک واسطہ تدلّال فلسفہ کی۔ ادراک اور وجدان
 میں حد حاصل قائم کرنا نہ آسان ہے اور نہ صحیح ہے۔ اور اگر ان میں حوصلہ
 قائم کی بھی جا سکے تو زمان کے لحاظ سے ادراک عموماً پہلے ہوتا ہے اور وجدان
 بعد میں۔ علاوہ انہیں ہر

وجدان کا اظہار بھی ممکن نہیں۔ اور مکمل اظہار تو بہت ہی مشکل ہے۔ کروچے کے خیال
 میں وجدان صرف اظہار کے بعد تکمیل کو پہنچتا ہے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں
 کہ معمولی خیال کا اظہار تو مشکل نہیں۔ لیکن خیال جتنا بڑا اور عظیم ہوگا، اس کا
 اظہار اتنا ہی مشکل ہوگا۔ ہر شدید جذبہ گونگا ہوتا ہے اس کا نہ اظہار ممکن ہے نہ
 ابلاغ۔ ہماری کتنی تمنائیں ہیں کتنے لطیف احساسات ہیں کتنے عمیق جذبات
 ہیں جن کی ہم ذہنی تصاویر نہیں بنا سکتے لیکن نہ ان کے وجود سے انکار ممکن ہے
 اور نہ ہی ان کی عظمت اور لطافت سے یہی تو وہ تمنائیں اور جذبات ہیں۔
 جن سے زندگی زندگی ہے۔ ساز میں لے کر کہاں جو ہیں شکست ساز میں ؟ علاوہ
 انہیں ابلاغ کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں۔ کروچے کے نظریہ کے مطابق
 فن بحیثیت ذہنی تصاویر کے فنکار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے، خارجی صورت

نہ ضروری ہے۔ نہ زیادہ باوقعت۔ وہ تو صرف ابلاغ کا ایک ذریعہ ہے یہ تو صحیح ہے کہ خارجی صورت گری ابلاغ کا ذریعہ ہے لیکن ابلاغ کی بھی اپنی ایک خاص وقعت ہے اور اس کی وقعت سے انکار ممکن نہیں اس خارجی وقعت کے علاوہ کیا اظہار اس سے مستفید نہیں ہوتا۔ کیا خود ذہنی تضاد و ہراس ابلاغ کے ذریعے بہتر واضح اور صاف نہیں ہو جاتیں۔ صرف ابلاغ کی خاطر فنکار بار بار اپنے ذہن کو ٹوٹتا ہے۔ تھک جاتا ہے۔ جذبات و احساسات کو مضبوط کرتا ہے تخیلات کو ایک سانچے میں ڈھالتا ہے۔ کیا ان تمام باتوں سے اظہار کی کیفیت پر کوئی اچھا اثر نہیں پڑتا؟۔ کر دے تو فن میں ترقی کا قائل ہی نہیں۔ اس کے لحاظ سے مکمل اظہار ہمیشہ ایک ہی نوعیت اور کیفیت کا ہوتا ہے لیکن کیا یہ صحیح ہے کہ کسی جذبے کے پہلے مکمل اظہار اور آخری مکمل اظہار میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ کیا ہر فنکار اپنے فن میں ترقی نہیں کرتا۔ کیا فن نے گزشتہ چند ہزار سالوں میں کوئی ترقی نہیں کی؟ اس ترقی سے انکار کرنا یقیناً ناممکن ہے۔

کر دے حسن کو موضوعی قرار دیتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسن نہ موضوعی ہے اور نہ معروضی۔ وہ اشیائے مذکرہ کی صفت ہے اور نہ اس شخص کی، جو ان کا ادراک کرتا ہے۔ بلکہ یہ موضوع اور معروض کے درمیان ایک رشتہ ہے، جو موضوع اور معروض کے درمیان اس وقت قائم ہوتا ہے۔ جب ان دونوں میں کچھ صفات موجود ہوں۔ بہر حال یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ حسن نہ موضوعی ہے نہ معروضی اور کر دے کا اسے موضوعی قرار دینا صحیح نہیں۔

دوانگریز مفکرین ایڈگر۔ ایف۔ کیمرٹ اور جی۔ آر۔ کوئنگ وڈ، کر دے کے

نظریات سے کافی متاثر ہیں۔ کیرٹ کے لحاظ سے حسن، اظہار کا نام ہے اور اظہار حسن کا۔ لیکن کروچے کے برخلاف وہ اظہار اور وجدان کو ہم معنی الفاظ قرار نہیں دیتا۔ اس کے لحاظ سے حسن، افادہ، خیر و درست سب کے مختلف ہے۔ حسن ایک قدر بالذات ہے۔ لیکن مفید اور پر مسرت اشیاء کی قدر کا انحصار ان کے اثرات اور نتائج پر ہے۔

حسین معروضات سے محظوظ ہونے کی وجہ ان سے براہ راست متاثر ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ذوق کے محاکمات عالمگیر ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف خوشگوار کے محاکمات شخصی اور ذاتی ہوتے ہیں۔ حسن اخلاقی معیار سے بے نیاز ہوتا ہے۔ اور فنون لطیفہ کو بھی ان سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بہر حال کروچے کی طرح وہ بھی حسن کو موضوعی اور ذہنی صفت قرار دیتا ہے اور اسی وجہ سے وہ جمالیات کو علم کا درجہ دینے کے لئے تیار نہیں۔

کولنگ وڈ، فن اور تخیل کو ہم معنی الفاظ قرار دیتا ہے۔ وہ تخیل کو ایک ایسی فعلیت قرار دیتا ہے جو منطقی محاکمہ سے پہلے وقوع پذیر ہوتی ہے اس کے لحاظ سے انسانی ذہن پانچ منازل سے گزرتا ہے۔ فنی، مذہبی، علمی، تاریخی اور فکری۔ روحانی فعالیت کی ان منازل میں سے فنی منزل سب سے پہلی منزل ہے اور اس کی بنیادی خصوصیت تخیل محض ہے۔ نوعیت کے لحاظ سے وہ کھیل اور فن کو ایک دوسرے کے مماثل سمجھتا ہے اور اس طرح اس کے خیال میں فن اور تخیل کو کھیل قرار دیا جاسکتا ہے اور چونکہ حسین معروض وہ ہے جسے تخیل میں لایا جاسکے۔ اس لئے فن اور تخیل کو حسن کے ہم معنی بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔

باب ۲۳

تجرباتی جمالیات

انیسویں صدی کے وسط بلکہ اس کے بعد تک جمالیات کے مختلف مسائل پر صرف فکری انداز سے بحث کی گئی۔ لیکن اس صدی کے نصف آخر کے وسط میں بعض دوسرے علوم کی طرح اس علم میں بھی باقاعدہ تجربات شروع کئے گئے یہ ضرور ہے کہ اس سے پہلے بھی جمالیات میں تجربات کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ لیکن صرف انفرادی طور پر بعض مصنفین نے اپنی تخلیقات کو بنیاد بنا کر تجربات کئے اور بعض نے فن کے مشہور نمونوں پر اپنے تجربات کی بنیاد رکھی۔ ہوگا رتھم نے فن تعمیر کے مختلف نمونوں اور انسانی چہروں کے خطوط کا معائنہ کیا تاکہ وہ حسن کا ایک عام معیار مقرر کر سکے۔ اور اس نے اپنے خیال میں یہ معیار، لہر دار خط میں معلوم کر لیا تھا۔ گوئتے نے اپنی ایک تصنیف میں رنگ پر اپنے مختلف تجربات کا ذکر کیا ہے۔ اسی طرح لیونارڈو داوینچی، رینالڈز اور ایم۔ ای۔ شیپل نے بھی جمالیات میں کچھ نہ کچھ تجربات کئے ہیں۔ لیکن تجرباتی جمالیات کا مؤسس عام طور پر جی۔ ٹی۔ فشنر (۱۸۳۴-۱۸۸۷) کو سمجھا جاتا ہے۔ اس نے اگرچہ جمالیات کے بعض مسائل پر فکری انداز سے بھی بحث کی ہے لیکن عام طور پر اس نے مابعد الطبیعیاتی اور استخراجیہ طریق استدلال کی بجائے جو اس وقت

تک جرمی میں مروج تھا، استقرائی اور نفسیاتی طریق استدلال کو اپنایا۔ اس
 کے خیال میں فلسفیانہ طریق استدلال، استخراجی تھا اور کل سے جزو کی طرف
 استدلال کرتا تھا۔ شینگ، ہیکل یہاں تک کہ کائنات تک کا طریق استدلال بھی
 فلسفیانہ تھا۔ لیکن اس کے نزدیک اس طریق سے ہم صحیح نتائج تک نہیں
 پہنچ سکتے۔ اس لئے اب ہمیں استخراجی طریق کی بجائے استقرائی طریق پر
 عمل کرنا چاہیئے۔ ہمیں واقعات کا مطالعہ کر کے بالترتیب اصول و قوانین
 مرتب کرنے چاہئیں۔ وہ اپنے تجربات کے ذریعے یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ
 حسن کیا ہے؟ وہ حسن کے کسی مابعد الطبیعیاتی اور عالمگیر معیار کا متلاشی تھا۔
 اس کے لحاظ سے جمالیات کا موضوع بحث، حسن ہے۔ اور حسن ہر اہل چیز
 سے متعلق ہے۔ جس میں بلا واسطہ اور فردی طور پر محفوظ کرنے کی صلاحیت
 موجود ہو۔ اور تجربہ کرنے والا صرف اس قسم کے حسن پر اپنے تجربات کر سکتا ہے
 جمالیاتی احساسات، جولذت و الم کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں، روح کی بنیادی
 صفات ہیں۔ اس لئے اس کے سائنسائے صلی مسئلہ یہ تھا کہ وہ کونسی چیزیں ہیں
 جو موجب حظ ہیں اور اس کے برخلاف وہ کونسی اشیاء ہیں جو موجب الم
 ہیں۔ اور یہ چیزیں کیوں موجب حظ یا موجب الم ہیں؟ وہ اس قانون کا
 متلاشی تھا۔ جو ان چیزوں اور لذت و الم کے احساسات میں علت معلول
 کے تعلق کی تشریح کر سکے۔ اس نے اس ضمن میں تین اصول پیش کئے ہیں۔
 اور وہ انہیں اعلیٰ صوری اصول کا نام دیتا ہے۔ ان اصولوں کی مطابقت
 حسن کی ضامن اور حظ کی موجب ہوتی ہے۔ (۱) کثرت میں وحدت کی موجودگی (۲)۔

مطابقت اور صداقت اور (۳) وضاحت لے وہ اگرچہ ان تینوں اصولوں پر تجربات پیش نہیں کر سکا اور ایسا کرنا غالباً ممکن بھی نہ تھا۔ بہر حال اس نے ابعاد اور تقسیم کی مختلف نسبتوں پر تجربات کئے اور اس طرح جمالیات میں تجربات کی راہ ہموار کر دی۔ اس نے فنون لطیفہ کے مختلف نمونوں کو بنیاد بنا کر نہ صرف ان عناصر کا ذکر کیا ہے جو حسن کے لئے لازمی اور ضروری ہیں بلکہ اس نے کچھ ایسے تجربات بھی کئے جن کا مقصد عملی طور پر اس بات کا فیصلہ کرنا تھا کہ ایک خط کو کس نسبت سے تقسیم کیا جائے کہ وہ جمالیاتی طور پر سب سے زیادہ موثر ثابت ہو سکے۔ اس مسئلے پر اس سے پہلے متعدد مفکرین غور و فکر اور تجربات کر چکے تھے والفن نے یہ نسبت ۱:۱ میں تلاش کی تھی مگر زلینگ نے قسمت طلائی ۱:۱:۱:۱ میں۔ فشر نے جو تجربات کئے ان میں سے بعض کا مقصد بھی قسمت طلائی پر مزید تحقیق کرنا تھا۔ اس نے جمالیات میں تین قسم کے تجربات کئے۔ اول وہ تجربات جنہیں ہم انگریزی صرف "آ" سے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اس قسم کے تجربات میں تجربہ کرنے والا دوسرے اشخاص کو مختلف لمبائی کے چار عمودی خطوط دے کر ان سے ان خطوط کے اوپر ایسے مقام پر نقطہ لگانے کو کہتا ہے جو ان کے خیال میں سب سے زیادہ مناسب اور خوبصورت ہو۔ فشر نے ان تجربات سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ عام طور پر خطوط کی لمبائی سے خط اور نقطہ کا درمیانی فاصلہ متعین ہوتا ہے۔ دوسری قسم کے تجربات بزمروہ کی استعمال میں آنے والی چیزوں پر کئے گئے۔ فشر نے کتابوں

دعوتی رقعوں، ملاقاتی کارڈوں وغیرہ کے طول و عرض کا مقابلہ کیا اور ثابت کیا کہ ان کی نسبت عام طور پر قسمت طلائی ہوتی ہے، اگرچہ عالمانہ کتابیں کچھ لمبی ہوتی ہیں اور بچوں کی کتابیں کچھ چوڑی۔ فنکار کے سب مشہور تجربات انتخاب سے متعلق ہیں۔ اس نے اپنے اس قسم کے تجربات میں مختلف سائز کی مختلف شکلیں لوگوں کو دکھائیں اور ان میں جمالیاتی طور پر سب سے زیادہ موثر شکلوں کے انتخاب کے متعلق کہا۔ اس نے لوگوں سے خود بھی ایسی شکلیں بنانے کے لئے کہا جو ان کے لحاظ سے سب سے زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر شکلوں کا بنانا اور ان کا انتخاب کرنا یہ وہ دو مختلف طریقے ہیں جو اس کے بعد عام طور پر ایک خط کو موثر طریقے سے تقسیم کرنے کے متعلق متحمل ہیں۔ اس کے لحاظ سے عام طور پر خط کی سب سے زیادہ موثر تقسیم قسمت طلائی ہی ہے۔ لیکن اگر خط کو ۱۱ یا ۱۲ کی نسبت سے بھی تقسیم کیا جائے۔ تو بعض حالات میں یہ نسبت بھی کافی موثر ثابت ہوتی ہے سب سے زیادہ پسندیدہ دستبیل ہے جس کی طرفوں میں آپس میں ۲۱:۳ کی نسبت ہو اور سب سے زیادہ ناپسندیدہ نسبت مربع اور لمبی مستطیل کی ہوتی ہے۔ بہر حال ان تمام تجربات میں وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ بعض نسبتیں بذات خود جمالیاتی قدر کی حامل ہیں اور دوسری نسبتوں کے مقابلے میں زیادہ جاذب نظر اور موثر ہوتی ہیں۔ سب سے زیادہ جاذب نظر نسبت قسمت طلائی ہے قسمت طلائی کا مطلب ایک خط کو اس طرح دو حصوں میں تقسیم کرنا ہے۔

کہ جو نسبت چھوٹے حصے کو بڑے حصے سے ہو، وہی نسبت بڑے حصے کو پورے خط سے ہو۔ یہ نسبت ۱۱۶۶۱ یا ۱۲۱۲۱ کی ہوتی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے فشر نے جمالیات میں تجربات کے علاوہ فکری انداز سے بھی بحث کی ہے اس کے لحاظ سے حسن کے تین مفاسد ہیں۔ وسیع ترین مفہوم میں اس کا مطلب موجب حظ ہے، وہ چیز جس کے ادراک سے ہمیں حظ حاصل ہو، حسین ہے۔ اس سے محدود معنی میں اس کا مطلب اعلیٰ قسم کا خط ہے اگرچہ یہ خط بھی حسی ہی ہوتا ہے۔ محدود ترین معنی میں اس کا مطلب حقیقی حسن ہے جو نہ صرف موجب حظ ہوتا ہے۔ بلکہ اس میں حظ کی قدر بنیادی طور پر موجود ہوتی ہے اس مفہوم میں حسن اور خیر دونوں اقدار ایک دوسرے میں اس طرح مل جاتی ہیں کہ دونوں کا الگ الگ وجود ختم ہو جاتا ہے اور دونوں ایک ہو جاتی ہیں۔

فن کے متعلق بھی اس نے چند اصول پیش کئے ہیں (۱) فن، ایک قابل وقعت یا کم از کم ایک دلچسپ تصور کو پیش کرنے کے لئے منتخب کرتا ہے۔ (۲) وہ اس تصور کو حسی ذرائع کی وساطت سے پیش کرتا ہے۔ (۳) ان مختلف ذرائع میں وہ صرف اس ذریعہ کا انتخاب کرتا ہے جو دوسرے ذرائع کی نسبت زیادہ خوش کن ہوتا ہے۔ (۴) کسی تخلیق کی تمام جزئیات اور تفصیلات میں بھی مندرجہ بالا اصولوں کو پیش نظر رکھنا چاہئے (۵) اگر ان تمام اصولوں پر ایک وقت عمل پیرا ہونا مشکل ہو تو ان میں سے ان اصولوں کو فوقیت دینی چاہیے جن پر عمل کرنے سے زیادہ سے زیادہ اور اعلیٰ قسم کا حظ حاصل ہو سکے۔

فشر کے تجربات نے جمالیاتی تجربات میں ایک عام دلچسپی پیدا کر دی

لائٹرز و ٹمپل، ایڈگریس، اور آر۔ پی۔ ایگری نے فشنر کے قائم کردہ اصولوں پر مزید تجربات
 کئے۔ وٹمر کے خیال میں فشنر نے اپنے تجربات میں بہت ہی کم تعداد میں شکلیں استعمال
 کیں اور تجربات بھی باقاعدہ منظم طریقے سے نہیں کئے۔ اس لئے اس نے اپنے تجربات
 میں کافی تعداد میں شکلیں استعمال کیں اور بہت سی ایسی شکلوں کے ذریعے تجربات
 کئے جن میں آپس میں بہت ہی کم فرق تھا۔ ان شکلوں میں ایک شکل کو دوسری شکل پر
 تزیح دینا اس قدر آسان نہ تھا، جتنا کہ فشنر کے تجربات میں استعمال شدہ شکلوں میں
 اس نے انتخاب کے لئے دو دو شکلیں بھی ساتھ ساتھ پیش کیں۔ وٹمر جن نتائج پر
 پہنچا وہ اگرچہ فشنر کے نتائج سے تفصیلات میں کہیں کہیں کچھ مختلف بھی ہیں، بہر حال
 اس کے لحاظ سے بھی مستطیل اور خط کی تقسیم میں سب سے زیادہ موثر اور جاذبِ نظر
 نسبت قسمتِ طلائی ہی ہے۔ ایگری نے اس سلسلے میں جو تجربات کئے ان سے ایک
 نہایت دلچسپ پہلو سامنے آیا۔ اس نے جن اشخاص پر خط کو موثر ترین نسبت میں
 تقسیم کرنے کا متعلق تجربات کئے۔ ان میں سے بعض نے خط کی تقسیم قسمتِ طلائی
 کے قریب قریب تو ضرور کی لیکن کوئی شخص بھی ایسا نہ تھا جس کی تقسیم قسمتِ طلائی
 کے عین مطابق ہو، اگرچہ اوسطاً ان کی تقسیم قسمتِ طلائی کے بہت ہی قریب تھی۔
 ان تمام تجربات کی بنا پر کم از کم یہ تو بلا نزاعاً ترید کہ ابا سکتا ہے کہ قسمتِ طلائی
 اور ذہنیت، خوشگوار اثر کا موجب ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس ایک خط کو اس
 طرح تقسیم کرنا کہ دونوں حصے ایک دوسرے کے تقریباً برابر ہوں۔ یا چھوٹا حصہ اور
 خط کا صرف چھ تھائی ہوتا خوشگوار ہوتا ہے نہ

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ قسمت طلائی، حظ کا موجب ہوتی ہے لیکن
 مفکرین میں اس ضمن میں زبردست اختلاف ہے کہ قسمت طلائی، حظ کا موجب
 کیوں ہوتی ہے؟ ونٹ کے خیال میں جب ہم قسمت طلائی سے مخطوط ہوتے ہیں۔
 تو ہمارے ذہن میں یقیناً ریاضی کی نسبتیں ہوتی ہیں۔ قسمت طلائی میں ایک حظ
 میں چھوٹے حصے کو بڑے حصے سے وہی نسبت ہوتی ہے جو بڑے حصے کو پورے
 حظ سے اس نسبت میں ہم کم سے کم محنت کو زیادہ سے زیادہ تنوع سے متحد کر
 دیتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی حظ، ذہنی تنظیم کا صرف نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ کلے
 بھی ونٹ کے اس خیال سے متفق ہے اور اس کی تائید میں 'میسر کا اصول پیش کرتا
 ہے۔ اس کے لحاظ سے چھوٹا اور بڑے حصے اور بڑے اور پورے حظ کے فرق
 میں نہ آسانی کے ساتھ تمیز کی جاسکتی ہے اور نہ ہی اس فرق کو فراموش کیا جا
 سکتا ہے اس بنا پر اس فرق کا ادراک اسی قسم کے جمالیاتی حظ کا موجب ہوتا
 ہے جس کی کا حظ، موزونیت کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔ وہ قسمت طلائی
 کو ایک اعلیٰ قسم کی موزونیت قرار دیتا ہے۔ آر پی۔ آنگر اور وٹر کے خیال
 میں جمالیاتی تاثر اور ریاضی کی نسبت میں آپس میں کوئی تعلق نہیں۔ موخر الذکر
 کے لحاظ سے اس کی وجہ کثرت میں وحدت ہے۔ ان میں ایک جزو یعنی وحدت
 موزونیت میں موجود ہوتا ہے اور دوسرا جزو یعنی کثرت، قسمت طلائی میں۔
 بنا بریں قسمت طلائی، تنوع کی افراط و تفریط سے پاک ہے۔ ایڈگر ہیرس نے
 اس کی عضویاتی تشریح کرنے کی کوشش کی ہے اور قسمت طلائی سے حاصل کردہ
 جمالیاتی حظ کا انحصار آنکھ کی حرکت پر رکھا ہے۔

خوشگوار اثر کی نفسیاتی تشریح کرنے کی غرض سے ہیئت اور توازن پر بھی متعدد تجربات کئے گئے ہیں۔ ٹی۔ ایچ۔ مینر اور اسے۔ ای۔ ڈیوینے نے ایک ہی لمبائی لیکن مختلف چوڑائی کے بہت سے کارڈ لے اور ان پر تجربات کئے۔ وہ اپنے تجربات میں اس نتیجہ پر پہنچے کہ آنکھ کی پتلی کی حرکت، تلازم، مختلف اشیاء کی طرف توجہ میں توازن اور القاء وہ مختلف عناصر ہیں جو جمالیاتی تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ایٹھل دی پٹرن نے مختلف لمبائی کے خطوط کے اثرات اور توازن پر متعدد تجربات کئے اور اس نتیجے پر پہنچیں کہ جمالیاتی توازن عام طور پر میکا کی توازن کے مطابق ہوتا ہے اور اس کی وجہ عضویاتی تحریکات میں توازن ہوتا ہے۔ ایل۔ جے۔ مارٹن کے لحاظ سے خطوط اور شکلوں کے تاثر کا انحصار ہمارے اس زاویہ نظر پر ہے جس سے ہم اس خط یا شکل کو دیکھتے ہیں۔ مثلاً ایک ترچھے خط کو اگر ہم عمودی خط کی حیثیت سے دیکھیں تو وہ ہمیں ناخوشگوار محسوس ہوگا۔ لیکن اگر ہم اس نظر سے دیکھیں کہ وہ ایک افقی خط ہے جو عمودی خط سے مشابہ ہے تو ہم پر اس کا خوشگوار اثر ہوگا۔

پس کے ہم کدازی کے نظریہ کے تحت بھی اس مسئلہ پر غور و خوض کیا جا سکتا ہے کہ مختلف خطوط اور شکلوں کا ہم پر کیا اثر ہوتا ہے۔ بعض تجربات میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ مختلف خطوط اور مختلف جذباتی حالات میں اگر کچھ تعلق ہے تو اسے واضح کیا جائے۔ ان تجربات میں جن اشخاص پر تجربہ کیا جاتا ہے ان سے اپنے جذبات اور احساسات کے نمائندہ خطوط کھینچنے یا مختلف خطوط اور مختلف حالات کا مقابلہ کرنے کے لئے کہا جاتا ہے۔ ان تجربات سے یہ بات واضح ہو گئی ہے کہ ہمارے بعض جذبات عموماً ایک خاص قسم کے خطوط ظاہر جلتے ہیں مثلاً

رہنچ و فسوس جیسے جذبات کو جن میں عضویاتی طور پر زیادہ اشتعال نہیں ہوتا، عام طور پر وسیع اور نمایاں قوسوں کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف مشتعل حالت کا اظہار زاویہ حادثہ اور گہری قوسوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ نہ صرف مسرہ صواب پر کئے گئے تجربات سے نتائج اخذ کئے گئے ہیں۔ بلکہ اسکول کے بچوں پر جو تجربات کئے گئے ہیں۔ ان سے بھی ان نتائج کی تائید ہوتی ہے۔ زمین زیادہ عمر اور فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے طلباء پر کئے گئے تجربات سے تو خطوط اور جذباتی حالت کا تعلق اور بھی زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔

رنگ کے جمالیاتی تاثر سے انکار کرنا تو ممکن ہی نہیں۔ بعض رنگ اور ان کے بعض شید بعض دوسرے رنگوں کے مقابلے میں عموماً زیادہ خوبصورت سمجھے جاتے ہیں۔ بعض جمالیاتی مفکرین مثلاً سقراط، فلاطونیس، سینٹ اگسٹائن، رنگ کے جمالیاتی تاثر کے قائل ہیں۔ گوئتے نے مختلف رنگوں سے ہمارے مزاج کے تعلق اور مختلف رنگوں کی آمیزش کے نفسیاتی اثرات پر اپنی ایک تصنیف میں بحث کی ہے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ رنگ کے جمالیاتی تاثر کی اصل وجہ تلازم خیالات میں پنہاں ہے۔ سرخ اور زرد رنگ عموماً حرارت بخش سمجھے جاتے ہیں اور اس کی وجہ آگ اور دھوپ ان کی مشابہت ہے۔ اس کے برخلاف سبز رنگ کو پرسکون اور سکھوں کہ تراوش بخشنے والا کہا جاتا ہے۔ اور اس کی وجہ اس رنگ کا نباتات سے تعلق ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ رنگ کے جمالیاتی تاثر کی ایک وجہ تلازم خیالات بھی ہے لیکن تجربات اور مشاہدات

نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ رنگوں میں اپنا بھی ایک جمالیاتی اثر ہوتا ہے اور اس اثر کی تشریح صرف تکرار و تکرار خیالات کی بنا پر ممکن نہیں۔ چند ماہ کنے بچوں تک پر مختلف رنگوں کے مختلف اثرات ہوتے ہیں۔ حالانکہ وہاں تکرار و تکرار خیالات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اسی طرح جانوروں بھی رنگوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے کیڑوں تک کے لئے تاریکی کے مقابلے میں روشنی زیادہ پرکشش ہوتی ہے۔ اور وہ سرخ رنگ کو سبز سے اور سبز کو نیلے رنگ سے زیادہ پسند کرتے ہیں۔

تجربات نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ تقریباً ایک سال کی عمر ہی میں بچہ بعض رنگوں کو دوسرے رنگوں کے مقابلے میں زیادہ پسند کرنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر لٹائن نے مختلف رنگ کی چیزیں پانچ چھ ماہ کنے بچوں کو دکھائیں۔ بچہ کے سامنے جب ایک رنگ کی چیز پیش کی گئی تو وہ اسے بار بار کچھ کچھ دیکھتا رہتا۔ اس تمام وقت کو جمع کیا گیا اور اس کا مقابلہ اس تمام وقت کیا گیا جس عرصے کے لئے کہ وہ رنگ اس کے سامنے رکھا گیا تھا تو نتائج حسب ذیل نکلے

زرد ۸۰	سفید ۷۷	گلابی ۷۲
سرخ ۷۵	بھورا ۷۴	سیاہ ۷۵
نیلا ۷۹	سبز ۷۸	بنفشی ۷۹

چند ماہ کا بچہ جن رنگوں کو سب سے زیادہ دیکھتا ہے وہ زرد، سفید اور گلابی ہیں۔ اس کے برخلاف سبز، نیلا اور بنفشی رنگ کی طرف سے وہ اپنی نگاہیں بہت جلد ہٹا

لیتا ہے اور انہیں زیادہ دیکھنا پسند نہیں کرتا نتیجتاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ بچہ مدغم رنگوں کے مقابلے میں تیز رنگوں سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ والٹائن کے تجربات فیری اور بہت سے اور اصحاب کے تجربات اور نتائج کی تائید ہوتی ہے۔ کیونکہ فیری بھی بہت حد تک ان ہی نتائج پر پہنچا تھا۔ اگرچہ اس نے جو تجربات کئے تھے وہ بچوں پر نہ تھے بلکہ عمر لوگوں پر۔ اور رنگوں کے سلسلے میں بچوں اور عمر لوگوں کے درمیان کچھ فرق ضرور ہے جس کے متعلق ابھی بعد میں کچھ عرض کیا جائے گا۔

بچہ جوں جوں عمر میں بڑھتا ہے۔ رنگوں کی پسند کے سلسلے میں اس میں کچھ تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے اس کو اس کی ابتدائی جماعتوں کے بچے سرخ رنگ کو زیادہ پسند کرتے ہیں لیکن اس کے بعد نیلا اور سبز رنگ نسبتاً زیادہ پسند کیا جانے لگتا ہے۔ شروع کے خیال میں ایک عام لڑکی رنگوں کو جس ترتیب سے پسند کرتی ہے وہ یہ ہے۔ نیلا۔ سرخ۔ سفید۔ سبز۔ زرد۔ سیاہ اور ایک عام لڑکا رنگوں کو اس ترتیب سے پسند کرتا ہے۔ نیلا۔ سرخ۔ سبز۔ زرد۔ سفید۔ سیاہ جہاں تک عمر لوگوں کا تعلق ہے ان میں خواتین کی پسند کی ترتیب عموماً یہ ہوتی ہے۔ نیلا۔ ہرا۔ سفید۔ سرخ۔ زرد۔ سیاہ اور مرد عام طور پر اس ترتیب سے رنگوں کو پسند کرتے ہیں۔ سبز۔ نیلا۔ سرخ۔ سفید۔ زرد۔ سیاہ۔

مذرحہ بالا نتائج عام طور پر قابل قبول ضرور ہیں۔ لیکن انہیں بالکل صحیح بھی نہیں کہا جاسکتا، کیوں کہ رنگوں کے تجربات میں سب سے مشکل اور اہم چیز رنگوں کے مختلف شدیں۔ کینٹنگ کا ایک ٹیڈ پسند ہوتا ہے لیکن وہ لڑکی پسندیدہ۔ علاوہ ازیں رنگ کا تعلق کسی رنگ سے سوتا ہے۔ ایک رنگ ایک معروض میں ایک تاثر پیدا

کر سکتا ہے اور دوسرے معروض میں اس سے بالکل مختلف۔ بہر حال رنگوں کے تجربات میں مندرجہ بالا دونوں مشکلات کا حل کچھ نہ کچھ حد تک تلاش ضرور کر لیا گیا ہے۔ رنگوں کے صرف معیاری ٹیڈر تجربے کئے جاتے ہیں۔ اور جہاں تک معروض کا تعلق ہے ان تجربات میں صرف چند مخصوص معروضات مثلاً روشنی، کاغذ اور اون وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

رنگوں کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی میں انفرادی رجحان طبع اور اجتماعی ماحول بھی خاص اہمیت کے مالک ہیں۔ انفرادی رجحان طبع کی اصل وجہ عموماً تلامذہ خیالات ہوتی ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ رنگوں کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی میں صرف تلامذہ خیالات اثر پذیر نہیں ہوتا، بہر حال اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ تلامذہ خیالات شعوری بھی ہو سکتا ہے اور تحت الشعوری بھی۔ بعض مرتبہ کسی خاص رنگ کو پسند کرنے کی وجہ ہمیں معلوم ہوتی ہے لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ہم اس اصل وجہ کو بھول جائیں لیکن پھر بھی اس رنگ کو جو کسی واقعہ یا چیز سے متعلق ہے پسند یا ناپسند کریں۔ عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کسی ایک رنگ سے کوئی خاص معروض متعلق سمجھا جاتا ہے مثلاً نیلے رنگ سے آسمان، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ کسی شخص کے ذہن میں ایک رنگ سے کوئی ایسا معروض متعلق ہو جیسے جو عموماً اس سے متعلق نہیں ہوتا۔ ایک شخص ایک رنگ کو اس وجہ سے پسند یا ناپسند کر سکتا ہے کہ وہ رنگ اس کی مجبوراً کو پسند یا ناپسند ہے یا وہ اس کی سیاسی جماعت کا رنگ ہے۔ بلکدور ۱۸۸۰-۱۹۳۴ء نے رنگوں کے نفسیاتی رد عمل کے متعلق تحقیق کی۔ اس کے خیال میں رنگ مختلف اشخاص پر مختلف طریقے سے رد عمل کرتے ہیں

اس رد عمل کو چار قسم کے محاکموں سے ظاہر کیا جاسکتا ہے معروضی، عضویاتی،
 تلامذی اور کرداری۔ معروضی محاکمہ میں ہماری توجہ رنگ اور ان کی نمایاں خصوصیات
 پر ہوتی ہے۔ رنگوں کی پسندیدگی کی وجہ ان کا شوخ اور واضح ہونا ہوتا ہے۔ اور
 پسندیدگی کی وجہ ان کا مدھم اور ہلکا ہونا اس قسم کے محاکمات پیش کرنے والوں
 کا رنگوں کے متعلق رویہ تنقیدی اور استدلالی ہوتا ہے نہ کہ جذباتی اور ایک رنگ
 کا تجزیہ کرتے ہیں، اس میں دوسرے رنگوں میں فرق کرنے کی کوشش کرتے ہیں
 اور پھر اس کی خصوصیات کی بنا پر اسے پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔ عضویاتی محاکمات
 پیش کرتے ہوئے ہماری توجہ رنگوں کی خصوصیات پر نہیں بلکہ ان اثرات پر ہوتی ہے
 جو وہ دیکھنے والے پر پیدا کرتے ہیں۔ اس قسم کے اشخاص رنگوں کو ہیجان پروڑ
 سرور انگیز حرارت بخش یا اس کے برخلاف افسردہ اور دل شکستہ رنگوں میں تقسیم
 کرتے ہیں اور پہلی قسم کے رنگوں کو پسند اور دوسری قسم کو ناپسند کرتے ہیں فیری
 نے مسٹھی کی قوت گرفت پر تجربات کئے اور ثابت کیا کہ اگر عام حالات میں مسٹھی کی گرفت
 ۲۳ درجے ہو تو شبلی روشنی میں یہ گرفت ۲۴، سبز میں ۲۸، زرد میں ۳۰، نارنجی میں
 ۳۵ اور سرخ میں ۴۲ درجے ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ رنگوں کا اثر خون کی گردش
 وغیرہ پر بھی ہوتا ہے۔ رنگوں سے عضویاتی طور پر متاثر ہونے والے اشخاص پر
 اگرچہ معروضی قسم کے اشخاص کی نسبت رنگوں کا زیادہ اثر ہوتا ہے لیکن یہ اشخاص
 رنگوں سے پوری طرح جمالیاتی حظ حاصل نہیں کر سکتے، کیونکہ ان کی توجہ رنگ
 پر نہیں بلکہ کسی نہ کسی طریقے سے ان کے اثرات پر رہتی ہے۔
 تلامذی قسم کے اشخاص میں رنگ، شاید کے تجربات کی یاد دہانی کا ایک ذریعہ

ہوتا ہے جیسا کہ عرصہ کیا جا چکا ہے عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ رنگ کے جالیاتی اثر کی وجہ تلامذہ خیالات میں پنہاں ہوتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ صرف تلامذہ خیالات کی بنا پر رنگ سے متاثر ہونے والے اشخاص کی تعداد معروضی اور عصبیاتی قسم کے اشخاص کے مقابلے میں کم ہوتی ہے اور جو اشخاص تلامذہ کی طور پر رنگ سے متاثر ہوتے ہیں وہ اس کے ساتھ ساتھ معروضی اور عصبیاتی طور پر رنگوں سے ضرور اثر قبول کرتے ہیں اس قسم کے اشخاص میں رنگ کی اہمیت شعوری طور پر نہ اس کی خصوصیات کی بنا پر ہوتی ہے اور نہ اس کے اثرات کی وجہ سے۔ بلکہ صرف ان یادوں میں پنہاں ہوتی ہے جن سے یہ رنگ متعلق ہوتے ہیں۔

کرداری محاکمات میں ہم مختلف رنگوں کو مختلف قسم کے کردار سے متعلق کرتے ہیں۔ رنگوں کی پسندیدگی کی وجہ ان کی خوش مزاجی، رنگین مزاجی، بے باکی، مستعدی، ہمدردی ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف غدار، سرکش، جنگجو قسم کے رنگ ناپسند کیے جاتے ہیں اس قسم کے محاکمات میں رنگ کو ایک فرد تصور کر کے اسے ایک خاص کردار کا مالک خیال کیا جاتا ہے۔ رنگوں کے متعلق اس قسم کے محاکمات پاس کرنے والے اشخاص کے لحاظ سے ایک رنگ ان کے اپنے مزاج کا مظہر ہوتا ہے اور ان کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی بہت حد تک ان کے رجحان طبع پر منحصر ہوتی ہے۔ اس قسم کے اشخاص دوسری اقسام کے مقابلے میں بہت ہی کم ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں کرداری محاکمات اور عصبیاتی محاکمات میں باقاعدہ تمیز کرنا بھی آسان نہیں۔ فرض کیجئے کہ ہم ایک رنگ کو خوش مزاج کے نام سے موسوم کرتے

ہیں لیکن آخر اس سے ہمارا کیا ہوتا ہے؟ کیا وہ رنگ بذات خود خوش مزاج ہے یا وہ اپنے شاہد کو خوش مزاج بناتا ہے جن لوگوں پر اس قسم کے تجربات کئے گئے ہیں۔ ان میں اس معاملے میں زبردست اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض اشخاص کسی ایک رنگ کو خوش مزاج قرار دیتے ہیں یعنی وہ رنگ بذات خود خوش مزاج ہے لیکن دوسروں کے خیال میں کسی رنگ کو خوش مزاج کہنا بالکل بے معنی بات ہے۔ ان کے لحاظ سے ایک رنگ کو خوش مزاج کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ رنگ شاید پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ وہ اسے خوش مزاج بنا دیتا ہے اس ضمن میں یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ مختلف تجربہ کرنے والے اشخاص نے مختلف لوگوں پر جو تجربات کئے اور ان کی بنا پر رنگوں کو جن صفات کا حامل قرار دیا ہے، ان میں یہ اشخاص ایک دوسرے سے کافی حد تک متفق ہیں۔ مثلاً نارنجی رنگ کے پر اسرار، مذبذب، مخفی، لطیف، شوخ سرخ کو پر شکوہ، پر قوت، شاندار، جاحظانہ، تند، تیز، خوش کن، زندہ دل، فعال اور ہمدرد بلکہ نیلے کو سادہ، دھیمہ، یقین، آرام دہ، مذبذب، افسردہ بتایا گیا ہے۔

پچھتر کے لحاظ سے رنگوں کی پسند کے معاملے میں دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنہیں شوخ رنگ پسند ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جنہیں ہلکے رنگ زیادہ مرغوب ہیں۔ فنی لحاظ سے وہ ہلکے رنگ کو شوخ رنگ کے مقابلے میں بہتر خیال کرتا ہے۔

شیوہل نے بھی جمالیاتی نقطہ نگاہ سے اس مسئلہ پر غور و خوض کیا۔ وہ اس

نتیجہ پر پہنچا کہ تکمیلی رنگ جب ایک دوسرے کے ساتھ یا مقابل پیش کئے جاتے ہیں تو وہ زیادہ خوشگوار محسوس ہوتے ہیں، کیونکہ اختلاف میں بھی ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ اور اس اختلاف ہی میں تکمیلی رنگوں کی خوشگوار پویشیدہ ہے۔ تکمیلی رنگوں سے مراد وہ رنگ ہیں جن کی آمیزش کا نتیجہ سفید ہوتا ہے مثلاً سرخ اور سبز اور نیلا اور پیلا۔ لیکن ان رنگوں کی آمیزش میں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ اس مقصد کے لئے مختلف رنگوں کی روشنی استعمال کرنی چاہیے نہ کہ صرف مختلف رنگ۔ پیتولڈ کے خیال میں تکمیلی رنگوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ پیش کرنے کے مقابلے میں ان رنگوں کو ساتھ ساتھ یا مقابل پیش کرنے زیادہ خوشگوار اور فریاد ہوتا ہے جو ایک پوری طرح تکمیلی نہ ہوں، بلکہ صرف جزوی طور پر تکمیلی ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض مرتبہ تکمیلی رنگ اپنے واضح اختلاف کی بنا پر خوشگوار محسوس ہوتے ہیں۔ اور اس کے برخلاف وہ رنگ جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں زیادہ خوشگوار معلوم نہیں ہوتے۔ لیکن اس کے متعلق کسی متفقہ فیصلہ پر پہنچنا مشکل ہے۔ بچے اور وہ اشخاص جو شوخ رنگوں کو پسند کرتے ہیں۔ تکمیلی رنگوں سے جب وہ ایک ساتھ پیش کئے جائیں، زیادہ مخلوط ہوتے ہیں۔ لیکن عمر اشخاص ایسے مواقع پر ان رنگوں کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ رنگوں کے حسن اور قبح کے متعلق تمام گفتگو صرف اخلاقی مفہوم کی حامل ہے۔ مناسب وقت اور مقام پر ہر رنگ خوشگوار اور قابل قبول ہے۔ حال یہ کہا جاسکتا ہے کہ تکمیلی رنگوں کی آمیزش عام طور پر خوشگوار ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے رنگوں کی آمیزش جو ایک دوسرے سے بہت کچھ ملتے جلتے ہوں۔ زیادہ خوشگوار

۱۔ اثر کی حامل نہیں ہوتی۔

حقیقت یہ ہے کہ جمالیات میں باقاعدہ علمی طور پر تجربات ہوتے ہوئے ابھی ایک صدی بھی نہیں گزری، لیکن تجرباتی جمالیات نے اس عرصے میں کافی ترقی کر لی ہے۔ مختلف قسم کے تجربات نے بعض جمالیاتی مسائل کو بہتر طریقے سے سمجھنے میں ہماری کافی مدد کی ہے۔ جمالیات کی یہ شاخ جس رفتار سے ترقی کر رہی ہے، اس سے امید کی جاسکتی ہے کہ جس طرح نفسیات نے تجربات کی بنیاد پر زبردست ترقی کی ہے، تجرباتی جمالیات بھی بہت جلد ترقی کی بہت سی منازل طے کرے گی اور بہت سے اور جمالیاتی مسائل طے کرنے میں ہماری معاون و مددگار ثابت ہوگی۔

باب ۲۲

جمالِیاتی مسائل اور

علم النفس کی روشنی میں ان کا حل

گزشتہ ابواب میں ہم جمالیات پر علم النفس کے مختلف مدارس فکر کے اثر کا مطالعہ کر چکے ہیں لیکن علم النفس کی روز افزوں ترقی نے بہت سے جمالیاتی مفکرین کی توجہ بھی نفسیات کی طرف مبذول کرائی اور انہوں نے جمالیاتی مسائل کو علم النفس کے عام اصولوں کی روشنی میں حل کرنے کی کوشش کی۔ ان مسائل میں چند مسائل خاص طور پر ہماری توجہ کے مستحق ہیں اور اس باب میں ہم انہیں مسائل کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتے ہیں

جمالیات سے کسے ماہیت سے۔ میومان کے لحاظ سے انسانی زندگی کے مختلف پہلو ہوتے ہیں نظری، عملی، اخلاقی، جمالیاتی وغیرہ۔ جمالیات ان میں سے صرف ایک پہلو یعنی جمالیاتی پہلو کے مطالعہ کا نام ہے۔ یہ مطالعہ صرف نفسیاتی طریقہ سے ممکن ہے اور نہ ہی صرف معروضی طریقہ سے۔ اس مطالعہ کے لئے دونوں طریقوں کا امتزاج ضروری ہے جمالیاتی پہلو کے چار مختلف انداز ہو سکتے ہیں۔ جمالیاتی حظ، فنی تخلیق، فنون لطیفہ اور جمالیاتی

طرز زندگی۔ جمالیاتی حظ، نفسیاتی مسئلہ ہے۔ فنی تخلیق، نفسیاتی اور معروضی ہر دو طریقوں کا امتزاج سے مطالعہ کی جاسکتی ہے۔ فنون لطیفہ اور جمالیاتی زندگی کا مطالعہ صرف معروضی طریقے سے ممکن ہے۔

جمالیات ایک معیاری علم بھی ہے اور ایجابی بھی۔ معیاری علم کی حیثیت سے اس کا مقصد معیار، اصول اور قوانین پیش کرنا ہے اور ایجابی علم کی حیثیت سے اس کا کام تشریح اور توضیح ہے۔ یونان جمالیات کو ایک ایجابی علم قرار دیتا ہے اس کے لحاظ سے بحیثیت ایجابی علم کے ہم جمالیات میں ان حالات و کوائف کا مطالعہ کرتے ہیں جو فنی تخلیقات اور جمالیاتی اقدار کو متعین کرتے ہیں اور اس طرح جمالیات میں مقاصد کے حصول کے متعلق نظریات قائم کئے جاسکتے ہیں، اس کے برخلاف انیسویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی مفکرین کے پیش کردہ معیار بغیر کسی خاص قاعدے اور اصول کے متعین کر لئے جاتے تھے اور فنی تجربہ سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔ صرف ایک تجرباتی جمالیات فنی شہ پاروں کی تخلیق اور تنقید کے متعلق اصول وضع کر سکتی ہے اور اس طرح تجرباتی جمالیات میں معیاری اور ایجابی مدارس فکر کے اختلافات ختم ہو سکتے ہیں۔

میولر فریفلزہ حیاتیاتی طور پر عمل قابل قدر ہے جو زندگی کو قائم رکھنے یا اسے بگڑ جانے میں معاون و مددگار ہو۔ لیکن انسانی زندگی میں کسی عمل کی قدر قیمت کی وجہ یا ترجیاتی مقصد کے حصول میں مضمر ہوتی ہے یا ہم اس عمل کو مقصد بالذات سمجھ کر اسے باوقعت خیال کرتے ہیں۔ اس طرح میولر فریفلزہ کے لحاظ سے انسانی زندگی کو دو مختلف شعبوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے؛ جمالیاتی شعبہ اور عملی شعبہ اول الذکر میں فنون لطیفہ، علم، مذہب اور کھیل وغیرہ شامل ہیں اور موخر الذکر میں عملی زندگی کے تمام عام مقاصد

کچھ۔ بہت سے دوسرے مفکرین جمالیات کی طرح کچھ بھی جمالیات کو ایک معیار کی علم قرار دیتا ہے۔ موصوعی اور معروضی، نفسیاتی اور مادی حالات و کوائف کے متعلق ہماری معلومات لازمی طور پر ایک طرف فنی تخلیق کے اصول متعین کرتی ہیں اور دوسری طرف اس تخلیق پر تنقیدی نظر ڈالنے کے قواعد بھی مقرر کرتی ہیں۔ بنا بریں جمالیات کو صرف ایجابی علم کہنا مناسب نہیں۔ وہ حقیقتاً ایک معیاری علم بھی ہے۔ بہر حال اس کے پیش کردہ معیار کو مستقل اور غیر متبدل قرار دینا ٹھیک نہیں۔ اس کا درجہ و درجہ حسن سے محفوظ ہونے کی خواہش پر ہے۔

جے کون کے لحاظ سے جمالیات، فلسفہ کی ایک شاخ ہے۔ وہ اسے اقدار کا ایک ایسا علم قرار دیتا ہے۔ جس میں ان اقدار کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو نہ فن سے متعلق ہوتی ہیں۔ اس کے مطالعہ کا طریق تجرباتی ہوتا ہے۔ کیونکہ اس میں ہم عالمگیر اصولوں سے واقعات اور نتائج اخذ نہیں کرتے بلکہ حقیقتاً جمالیاتی تجربات سے اصول اور قوانین متعین کرتے ہیں۔

ایچ۔ کوہن، کانٹ سے کافی متاثر ہے۔ اس کے خیال میں جمالیات کو منطق اور اخلاقیات کی طرح ایک مرتب اور منظم نظام فکر ہونا چاہیے۔ منطق کا تعلق فکر محض سے ہے اور اخلاقیات کا ارادہ محض سے۔ اسی طرح جمالیات کی بنیادیں بھی احساس محض پر استوار ہونی چاہئیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے جمالیات کو عالمگیر اصول و قواعد کے تحت ہونا چاہیے۔ یہ عالمگیر اصول و قواعد صرف احساس محض کی بنا پر متعین ہو سکتے ہیں اور فنون لطیفہ کا انحصار انہیں اصولوں پر ہوتا ہے۔

نظریہ فہمے :- ڈیلے کیونے نفسیات کی روشنی میں فن کی ماہیت پر بحث

کی فن لطیف کی دو ایسی خصوصیات جو اسے زندگی کے تمام دوسرے تجربات سے فیز کرتی ہیں تعمیر اور ہم آہنگی ہیں، فنکار اس بات کے لئے کوشاں ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے منظم کل کی تخلیق کرے جس کے ذریعے سے انسانی زندگی کا ایک پہلو یا ایک لحظہ ہیئت کی وساطت سے مقید کیا جاسکے۔ فنکار کی یہ تخلیق ایک ایسے عالم کو وجود میں لے آتی ہے جس میں ہماری روحانی زندگی، نفسیاتی مقاصد اور مختلف صلاحیتیں پوری طرح اور بدجہاں ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ اور فن کی یہی وہ خصوصیت ہے جو اسے کھیل کے مقابلے میں اعلیٰ اور برتر بنا دیتی ہے۔ فنکار اپنے مواد سے جذباتی طور پر متعلق ہوتا ہے اور اس کا یہ تعلق مواد کی قدر و قیمت کی بنا پر ہوتا ہے۔ لیکن کھیلنے والا اپنے مواد سے اس طرح متعلق نہیں ہوتا۔ فنکار ایک ایسی چیز کی تخلیق کرتا ہے جو دائمی قدر کی حامل ہوتی ہے۔ لیکن کھیلنے والا صرف عارضی دلچسپی کا سامان مہیا کرتا ہے۔ علاوہ ازیں فن اور کھیل میں سب سے بڑا فرق یہ ہے کہ فنی تخلیق، اعلیٰ اور برتر عمل کی مظہر ہوتی ہے، جس کے ذریعے فنکار اپنی نفسیاتی صلاحیتوں میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔ بنا بریں یہ کہا جاسکتا ہے کہ فن کھیل کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ، اور ہماری ذہنی زندگی کا بہتر عکاس ہوتا ہے۔ ویسے کو، تصویریت پسندوں کی اس بات سے بھی متفق نہیں کہ فنی شہ پارہ کی وقعت اس کی خارجی تخلیق سے پہلے ہی متعین ہو جاتی ہے۔

میوکر فریفلز کے خیال میں اگر لفظ 'فن' کو محدود ترین مفہوم میں استعمال

کیا جائے۔ تو کہا جاسکتا ہے کہ فن وہ ہے جس کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربہ پیدا

کرتا ہے۔ اس کی اس تعریف میں اگرچہ یہ بات تو مان لی گئی ہے کہ فن کا اصل جوہر صرف فنون لطیفہ میں موجود ہے، لیکن نہ فنون مفیدہ کو فن کے دائرہ سے خارج کیا گیا اور نہ ہی جمالیاتی تجربے کو صرف فن سے متعلق کیا گیا ہے۔ وہ فن کو کھیل کی ایک قسم نہیں سمجھتا، کیونکہ فن کا ایک واضح مقصد معروضی اور مادی طور پر کسی فن پارہ کی تخلیق ہے۔ اسی طرح فن، نظری علوم اور مذہب سے بھی مختلف ہے۔ نظری علوم میں تجربہ کی حیثیت فکر کے صرف ایک ذریعہ کی ہے اور مذہب میں اسے مایائے ادراک حقیقت کے تعلق سے سمجھا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف صرف فن، انسانی تجربات کو تجربات کی خاطر پیش کرتا ہے۔

جے۔ کون کے لحاظ سے فن، تعمیری ہے اور اظہاری بھی۔ اس کے دونوں مختلف پہلو یعنی ہیئت اور اظہار ایک دوسرے میں اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ انہیں علاحدہ کرنا بلکہ ان میں تمیز اور تفریق کرنا بھی ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ فن ہماری داخلی زندگی کو تجلی انداز سے پیش کرتا ہے، اس کی حیثیت ایک کل کی ہے اور اس میں ایک ایسی وحدت اور ربط و ضبط موجود ہوتا ہے جو ایک مکمل اور آزاد کل کی صفت ہے۔ فن کی مختلف قسمیں کی وجہ سے صرف وہ مواد ہے جسے ایک فنکار اپنی تخلیق میں استعمال کرتا ہے۔

اچھ۔ کوہن۔ شاعری تمام فنون لطیفہ کی بنیادی اور مخصوص صفت کو بہترین طریقے سے پیش کرتی ہے۔ یہ صفت تمام دوسرے فنون بھی پیش کرتے ہیں۔ لیکن شاعری کو دوسرے فنون پر اپنے ذریعہ اظہار کے لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔ شاعری کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں اور صرف الفاظ میں فکر اور احساس کا

حسی ترین امتزاج ممکن ہے۔ شاعری کے لہجہ میں لطیف اس مقصد کو حاصل کرتا ہے وہ موسیقی ہے۔ اور اس کے بعد باقی دوسرے فنون لطیفہ بہر حال تمام فنون لطیفہ بنیادی طور پر ایک ہی ہیں اور اس کی وجہ ان میں فکر اور احساس کے امتزاج کی موجودگی ہے۔

تخلیق سے اور شخصیت سے۔ سلی، فنکار کی شخصیت اور عمل تخلیق پر نفسیاتی نقطہ نظر سے بحث کرتا ہے۔ فنکار کے تخلیقی تخیل کی بنیاد یعنی جذبات کی شدت میں تصورات کی بہتات اور ان تصورات کو مناسب حرکات و سکنات میں تبدیل کرنے کا عمل، ایک ایسی خصوصیت ہے جس سے جذباتی لمحات میں ہر انسان دوچار ہوتا ہے۔ لیکن عمل تخلیق میں ان تصورات کو باقاعدہ طور پر منظم کر کے انہیں فنی تخلیق کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ فنی تخلیق ان تصورات کی مرہون منت ہوتی ہے۔ لیکن انہیں بہتر انداز سے دوبارہ پیش بھی کرتی ہے۔ ایک فنکار کے اعلیٰ جذبات اور تخیلات اپنی ابتدائی شکل میں عام انسان میں بھی موجود ہوتے ہیں۔ عام انسان، فنکار اور نابغہ کے جذبات اور تخیلات میں جو فرق ہوتا ہے وہ نوعیت اور کثرت کا نہیں۔ بقا صرف درجے کا ہوتا ہے ایک نابغہ کو عام انسان سے جو چیز میسر کرتی ہے وہ اس کا رجحان طبع ہے۔ اسکی ایک خاص جس دوسرے حواس کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہوتی ہے۔ بصورتِ سراپا چشم، ہوتا ہے اور موسیقار بحکم گوش۔ علاوہ ازیں وہ حسن سے بہت جلد اور بہت زیادہ متاثر ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کی زندگی میں جس چیز کو سب سے زیادہ وقعت حاصل ہوتی ہے۔ وہ اس کے حواس ہیں، وہ حواس کے ذریعے اور حواس کے لئے زندہ رہتا ہے۔

حواس کو اس کی زندگی میں مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے لہ

ربط تخلیقی تخیل کا تجربہ کرتے ہوئے اس کے تین اجزائے ترکیبی بیان کرتا ہے۔ جذباتی، ذہنی اور لاشعوری۔ تخلیقی تخیل کی بنیاد کسی نہ کسی خواہش، تمنا، تحریک قلبی، اشتہاء، احتیاج اور جذبہ پر استوار ہوتی ہے۔ اس کا انحصار میلان طبع پر ہوتا ہے۔ اور وہ جذبے کی بنا پر برائے کار آتا ہے۔ تخیل میں لاشعور بھی عمل پیرا ہوتا ہے۔ فنکار کے ذہن میں کچھ تصورات فوری اور اچانک طور پر آجاتے ہیں۔ ان تصورات کی تشریح اور تجزیہ آسان نہیں ہوتا۔ بنا بریں اس عنصر کو عام طور پر ارتقا اور آمد کا نام دیا جاتا ہے۔ تخیل کا ذہنی عنصر دو اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔ تجربہ اور تلازم

خیالات تجربہ سے اس کی مراد ادراک کی بنا پر حاصل کردہ تصورات کا انتخاب ہے۔ اس کے بعد تلازم خیالات کی بنیاد پر ان تصورات اور ان سے مشابہ تصورات کو مجتمع کر لیا جاتا ہے اور ذہنی طور پر ایک ہی چیز تخلیق کر لی جاتی ہے۔ عرض ربط کے لحاظ سے تخلیقی تخیل میں یہ تینوں عناصر موجود ہوتے ہیں۔ ہر مان کے لحاظ سے بہترین نوعیت کا جمالیاتی تجربہ نظرت یافتہ سے متاثر ہونے میں ضرور نہیں ہوتا بلکہ یہ فکری عمل تخلیق سے

وابستہ ہوتا ہے۔ اس قسم کا اعلیٰ جمالیاتی تجربہ ایک فنکار صرف اس وقت حاصل کر سکتا ہے جب وہ اپنے فن پارہ کی تخلیق کر رہا ہو۔ فن پارہ کی تخلیق کے محرکات صرف شخصی اور نفسیاتی ہی نہیں ہوتے بلکہ عمرانی اور بنا بریں غیر شخصی بھی ہوتے ہیں۔ یہ محرکات کچھ حد تک ماحول سے متعلق ہوتے ہیں اور کچھ حد تک فنکار کی مخصوص شخصیت سے۔ فنکار کی شخصیت اپنے زمانے کے تمدنی، فنی، معاشی، سیاسی اور مذہبی حالات سے متاثر ہوتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ لخص مرتبہ اس کے ملک کے جغرافیائی حالات بھی اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہر حال ان خارجی اثرات کے علاوہ جن کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ کچھ نفسیاتی کیفیتیں بھی ہوتی ہیں۔ یہ فنکار اپنے ذہن کو متاثر کرتی ہیں۔

یہ کیفیتیں دو قسم کی ہوتی ہیں، ایک وہ جن کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے اور جو ہر فرد میں مختلف انداز سے پائی جاتی ہیں اور دوسری وہ جو اجتماعی نوعیت کی ہوتی ہیں اور جو تمام انسانوں میں مشترکہ طور پر ملتی ہیں۔ عمل تخلیق میں فنکار کو تین منازل سے گزرنا پڑتا ہے اول فنی تجربہ کا شدید احساس، دوم اس تجربہ کو کسی مخصوص فنی ہیئت میں پیش کرنے کی خواہش اور تمنا اور سوم اس تجربہ کو ایک فن پارہ کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش۔

جمالیاتِ تحسینے کیمرچ کے بعض مفکرین جمالیات نے جو نفسیاتی نظریات سے کافی متاثر ہیں، جمالِ انسانی غور و فکر کے متعلق اپنا نظریہ پیش کیا ہے۔ ان مفکرین میں آئی۔ اے۔ رچرڈز، اوگڈن اور جیمز وڈ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے لحاظ سے جمالِ انسانی حقا، توازن میں مضمر ہے۔ نفسیاتی طور پر یہ ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ جس میں عام زندگی کے برخلاف ہماری تحریکات قلبی نہ ایک دوسرے سے ٹکراتی ہیں اور نہ ہی زبردستی دیا جاتا ہے۔ اس حالت میں ہماری شخصیت پوری طرح فعال اور ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اس فکر کے پیش نظریہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ جمالِ انسانی تجربہ غیر شخصی اور غیر متعلق ہوتا ہے۔

سیلی بھی غیر متعلق ہونے کو جمالِ انسانی تجربہ کی بنیادی صفت قرار دیتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن و جمال، جسمانی ضروریات اور حسی خواہشات سے بالکل بے تعلق ہے۔ اسی طرح وہ حسن کو افادہ اور لذت سے بھی بے نیاز قرار دیتا ہے، کیونکہ حسن نہ افادیت میں موجود ہوتا ہے اور نہ ہی احساس سے حاصل کردہ لذت میں۔ وہ فن کی قدر و منزلت اور مستقبل میں اس کی ترقی کا قائل ہے۔ کیونکہ اس کے خیال میں علم،

فلسفہ اور مذہب کی طرح فن بھی انسانی روح کی ایک زبردست ضرورت کو بولتا کرتا ہے۔

مجلوہ نفسیاتی بعد، کو جمالیاتی پہلو کی ایک بنیادی اور اہم خصوصیت قرار دیتا ہے۔ یہ بعد مکانی ہوتا ہے اور نہ ہی زمانی۔ اس کا تعلق صرف ذہن سے ہے جب ایک معروض ہماری عملی ضروریات اور مقاصد سے غیر متعلق اور زندگی کے عام نقطہ نظر سے بے نیاز ہو جاتا۔ تو اس موقع پر نفسیاتی بعد ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر جمالیاتی تجربہ، افادہ، لذت اور عملی اور اخلاقی اقدار سے میسر ہو جاتا ہے۔ اور جمالیاتی معروض ایک مقصد بالذات کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے اور اس کا لذت، عملی مقاصد، صداقت اور اخلاقی اقدار سے کوئی تعلق نہیں رہتا۔

پکے۔ جمالیاتی پہلو میں ایک خاص خصوصیت ہے جو اسے زندگی کے تمام دوسرے پہلوؤں اور عملی تجربات سے میسر کرتی ہے۔ اور یہ خصوصیت جمالیاتی طور پر غور و فکر کرنا، اس طرح غور و فکر کرنے میں معروض کو ایک مقصد کے طور پر پیش نظر رکھا جاتا ہے اور اس کا مطالعہ صرف اسی کی خاطر کیا جاتا ہے مثلاً ایک مرغزار کا ادراک کرتے ہوئے ہمارا رویہ صرف اس لذت جمالیاتی ہو سکتا ہے جب ہم اس کے خوشنما مناظر اور کلی حیثیت پر اپنی توجہ مرکوز رکھیں۔ اور درختوں اور پردوں کی ماہیت اور حقیقت کو نظر انداز کر دیں۔

ڈھاسک انسانی ذہن کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے مختلف عناصر کا مرکب قرار دیتا ہے یہ عناصر تصورات، افکار و خیالات، لذت و الم کے احساسات

خواہشات اور تحریکات قلبی ہیں۔ اس کے لحاظ سے انسانی ذہن صرف ان عناصر پر مشتمل ہے۔ جمالیاتی تجربہ، احساس کی ایک قسم ہے، لیکن جمالیاتی احساس اپنی نوعیت میں دوسرے قسم کے احساسات سے مختلف ہے۔ نہ یہ خوشی اور رنج کے جذبات سے متعلق ہے اور نہ دوسرے مجرد احساسات سے۔ یہ لذت دالم کے ان احساسات سے بھی مختلف ہے جو ہمیں حواس سے حاصل ہوتے ہیں۔ جمالیاتی احساسات تصورات کے مافیہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان کا انحصار ان معروضات پر ہوتا ہے۔ جن کا تجربہ ہمیں حس اور ادراک کے ذریعے ہوتا ہے۔ ان خصوصیات کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ جمالیاتی احساس، لذت دالم کا وہ احساس ہے۔ جس کی اصل بنائفسیاتی کیفیات ہوتی ہیں یہ نفسیاتی کیفیات اس طرح عمل پیرا ہوتی ہیں کہ ان کا مافیہ، متعلقہ احساسات کو وجود میں لانے کا موجب بنتا ہے۔

ایٹس اگرچہ ہیگل اور اس کے عقلی نظریات سے متاثر ہے لیکن استخراجی طریقہ استدلال کے بجائے تجربیت اور نفسیات کو بنیاد بنا کر جمالیاتی مسائل پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے "حسن مذہنی مافیہ اور شے مذکر کا ایک ایسا امتزاج ہے جس میں ان دونوں کو ایک دوسرے سے میز کرنا ناممکن ہے۔ یا امتزاج حقیقت کے ایک خاص پہلو کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے۔" قبح حقیقتاً حسن کی ایک نوع ہے جس کی مخالف صفت قبح نہیں ہے بلکہ ایک ایسی صفت ہے جو جمالیاتی طور پر حسن سے غیر متعلق ہر جمالیاتی محاکات عامگیر صداقت کے ضامن ہوتے ہیں جس جزوی طور پر موضوعی ہوتا ہے اور جزوی طور پر موضوعی ہر حال متعین وہ معروض کی صفات اور خصوصیات ہی سے ہوتا ہے

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب -
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️❤️❤️❤️❤️

باب ۲۵

نظریہ علم الفن

انیسویں صدی کے وسط تک جمالیات، کلی طور پر فلسفہ کی ایک شاخ سمجھی جاتی تھی اور اس کا طریقہ استدلال بالبعد الطبیعیاتی تھا۔ لیکن اس صدی کے نصف اخیر میں مختلف علوم کی ترقی نے جمالیات کو متاثر کیا۔ ان علوم میں نفسیات اور عمرانیات صنف اول میں نظر آتے ہیں۔ ان علوم کی روشنی میں جمالیات نے نئے نئے مسائل حل کرنے کی کوشش کی اور ان پر نئے نئے زاویوں سے روشنی ڈالی نظری بحثیں بھی کی گئیں اور تجربات بھی۔ لیکن ان تمام بحثوں میں زیادہ تر وہ اہل علم حضرات شامل تھے جو فنون لطیفہ سے عملی طور پر زیادہ واقف نہ تھے۔ مختلف علوم کی ترقی اور جمالیات پر ان علوم کے اثرات کے ساتھ ساتھ بعض فنکاروں اور مختلف فنون لطیفہ سے دلچسپی رکھنے والے حضرات نے بھی جمالیاتی اور فنی مسائل پر غور و خوض کرنا شروع کیا۔ ان کی عملی واقفیت نے جمالیاتی مسائل کے بعض ایسے پہلوؤں کو اجاگر کیا جو اب تک نظر سے پوشیدہ تھے۔

شمس کے لحاظ سے علم الفن کا مقصد، نفسیاتی جمالیات کے برخلاف، فن کی ترقی کے اصولوں کا مطالعہ اور ان کے متعلق معلومات حاصل کرنا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے ترقی یافتہ فن کا مطالعہ یقیناً کارآمد اور ضروری ہے لیکن

اس کے لئے یہ امر بھی لازمی ہے کہ غیر متقدم اور وحشی اقوام کی فنی تخلیقات کا بھی مطالعہ کیا جائے، تاکہ فن کی ترقی کے ساتھ ساتھ اس کی ابتدا کے متعلق بھی معلومات حاصل کی جاسکیں، کیونکہ ابتداء کے متعلق علم حاصل کئے بغیر آگے بڑھنا نہ صرف مشکل بلکہ غلط اور گمراہ کن بھی ہے۔ اس دنیا کو پوری طرح اور صحیح طور پر سمجھنے کے لئے فن کا مطالعہ ایک لازمی اور ضروری شرط ہے جس کے بغیر یہ مقصد حاصل نہیں ہو سکتا مذہب، علم اور ضابطہ اخلاق کی طرح فن بھی تہذیب و تمدن سے متعلق ہے۔ لیکن اس کا طریقہ کار ان سے مختلف ہے، کیونکہ ایک طرف یہ اس دنیا کو فنی تخلیقات کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور دوسری طرف یہ تہذیب و تمدن کی قدرتی خواہش کو پورا کرتا ہے اور اس طرح انسان کے اطمینان کا موجب بنتا ہے۔ اس کے خیال میں فنی تخلیق کے تین اصول ہیں۔ توافق، موزونیت اور تناسب یہ تینوں اصول انسان کی جسمانی ساخت سے اخذ کئے گئے ہیں تمام فنون اصل میں انسانی شخصیت سے شاعر، مصور یا مصوٰفیس، تعمیر ہو یا سنگ تراشی، سب فنون لطیفہ انسانی شخصیت اور اس کے سہم کی ساخت کے مروجہ مست ہیں اور اسی کو معیار بنا کر فنون لطیفہ کے تین اصول متعین کئے گئے ہیں۔

کرسچین سین نے اپنی توجہ جمالیاتی معروض اور فنی تخلیق کے تجربے کی طرف مبذول کی۔ اس نے جن مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی۔ وہ ان کے عناصر ترکیبی، زمان و مکاں سے ان کا ربط و ضبط اور ان کی جماعت بندی سے متعلق ہیں۔ اس کے خیال میں جمالیاتی معروض اور فنی تخلیق کی بنا ہمارا جذباتی مزاج ہے اور یہ اپنے مواد خام، ریخت، انہی اصل اور اجزاء میں تناسب کی بنا پر ظہور پذیر ہوتے ہیں اور ان کی ایک خاص غائی اور مقصد ہوتا ہے، کیونکہ ان کے اجزاء اور عناصر

ایک خاص فنی مقصد کے تحت باہم مربوط ہوتے ہیں۔

فن، تحریک قلبی کی فعالیت اور ترقی کی ظاہر شکل ہے۔ فن جن نفسیاتی رجحانات کا مظہر ہوتا ہے وہ یا تو تحفظ جان کی حیاتیاتی تحریک سے متعلق ہوتے ہیں یا پھر اعلیٰ اخلاقی تحریکات سے۔ یہ رجحانات ہم میں فرائض منصبی، فنون لطیفہ، علم اور مذہب سے وابستگی پیدا کر دیتے ہیں یہ اخلاقی تحریکات، تحفظ جان کو ایک مقصد کی بجائے ان اعلیٰ مقاصد کا صرف ایک ذریعہ بنا دیتی ہیں۔ صحیح معنی میں فن وہ ہے جو اعلیٰ اخلاقی تحریک کا مظہر ہو۔ اس قسم کے فن سے محفوظ ہونے کے لئے شاید کے غیر متعلق ہونے، پوری طرح غور و خوض کرنے اور ذاتی خواہشات سے الگ تھلگ رہنے کی اشد ضرورت ہے۔ کیونکہ صرف اس صورت میں وہ فنی تخلیق میں فنکار کے ان جذبات کی تک پہنچ سکتا ہے جن کا ایک فن پارہ مظہر ہوتا ہے۔ بصورت دیگر وہ اپنے ذاتی رجحانات، تعصبات اور خواہشات میں مقید ہو کر رہ جاتا ہے اور وہ نہ فن پارہ سے محفوظ ہو سکتا ہے اور نہ اس کی حقیقت ہی پاسکتا ہے۔

جی ایل۔ الینڈرٹن کے متعلق رقمطراز ہے کہ: "حسن مختلف عناصر کی مرکب بیئت کی وہ خصوصیت ہے جو متحرک حواس ظاہر یہ مثلاً آنکھ اور کان، ہاذہن میں تخیل کی متحرک قوت یا ان دونوں پر تاثرات کی ایک واضح وحدت کی موجب ہو" اس کے لحاظ سے حسن کی یہ ایک ایسی تعریف ہے جو فطرت اور فن دونوں کے حسن کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ حسن، فن سے ایک وسیع تر حد ہے۔ فن یا تو مظاہر فطرت اور واقعات عالم خارجی طور پر مادی شکل میں یا ان خیالات و جذبات کو جنہیں ہمارا ذہن ان شکلوں سے متعلق کر دیتا ہے۔ دوبارہ پیش کرنے کا نام ہے

اس کی نوعیت مظاہر فطرت کی نقل کی نہیں بلکہ انہیں دوبارہ پیش کرنے کی ہوتی ہے اور اسی طرح یہ جذبہ اور خیالات کو بلا واسطہ پیش نہیں کرتا بلکہ انہیں مادی ذرائع کی وساطت سے پیش کرتا ہے۔ یہ کہنا کہ فن، فطرت کو انسانی کوشش سے مشکل کرنے کا نام ہے، اس بات کے مترادف ہے کہ انسانی کوشش سے فطرت کو دوبارہ تخلیق کرنا فن ہے۔

فن میں دو چیزیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اول اعلیٰ مواد اور دوم ہیئت اور فن ان ہی دو چیزوں کا مرکب بنتا ہے۔ فن اگرچہ دوسری انسانی اقدار مثلاً علم اور مذہب سے مشابہ بھی ہوتا ہے لیکن ہم اسے ان سے مینز بھی کہہ سکتے ہیں۔ مذہب میں ہمارا تحت الشعور، شعور کی نسبت زیادہ عمل پیرا ہوتا ہے اور علم میں شعور، لا شعور کو زیر کر لیتا ہے۔ لیکن فن میں ذہن کے دونوں عناصر ہم آہنگی کے ساتھ عمل پیرا ہوتے ہیں۔ بنا بریں ہمارے مذہبی نظریات، داخلی اور تحت الشعور

عالم سے القاء کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف علمی نظریات خارجی عالم سے تحقیق اور تجسس کی وساطت سے حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن فن کچھ حد تک خارجی عالم کے مشابہ اور کچھ حد تک داخلی اور تحت الشعوری عالم سے حاصل کردہ القاء کا نتیجہ ہوتا ہے اور یہ دونوں چیزیں فنی تخلیق کے ذریعے ایک دوسری میں مدغم ہو جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں مذہبی شعور کا بنیادی عنصر یقین محکم ہے، علمی نظریات کی خصوصیت واقفیت ہے لیکن فن ہمارے لئے نصب العین متعین کرتا ہے اور محسوسات، واقعات اور تجربات کے متعلق تخیل آمیز خیالات پیش کرتا ہے اور اس طرح اس کی بنیادی صفت عینی اور مثالی ہوتا ہے۔ اور پھر

ان میں ایک اور فرق بھی ہے، مذہبی نظریات کی نوعیت روحانی طور پر موثر
تجاویز کی ہوتی ہے۔ علمی خیالات منطقی محاکمات کی شکل میں پیش کئے جاتے
ہیں۔ لیکن فنی شہ پارے تمثیلی نوعیت کے ہوتے ہیں اور وہ اس چیز کو بہترین
شکل میں پیش کرتے ہیں جن کی کہ وہ تمثیل ہوتے ہیں۔

ریمنڈ فنون لطیفہ میں جذبات کے اظہار کو بنیادی حیثیت دیتا ہے۔
اس کے لحاظ سے شاعری ہو یا موسیقی رقص ہو یا مصوری، ہر فن کا دار و مدار جذبات
کے اظہار پر ہے۔ شاعری میں جذبات کو الفاظ کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔
اور موسیقی میں وقفہ، زیر و بم، تال اور سر کے ذریعے۔ بعض دوسرے فنون میں
سائز، رنگ، شکل و صورت پینچ، خم، حرکات و سکنات اس مقصد کے حصول کے
ذرائع ہیں۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے وہ وحدت اور تنوع پر بہت زور
دیتا ہے۔ ایک تخلیق جب تک ان دونوں صفات کی حامل نہ ہو، فنی تخلیق کے
اعلیٰ معیار تک پہنچ ہی نہیں سکتی۔

یوٹرن علم الفن اور جمالیات میں فرق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ علم الفن
حقیقتاً فن کے مختلف نظریات کا مطالعہ ہے، فن کی اہمیت اور قدر کا علم
اس کا موضوع وہ مسائل ہیں جو فن سے متعلق ہیں۔ جمالیات مختلف فنون لطیفہ
کے تمام مسائل سے بحث نہیں کرتی

اور مختلف فنون لطیفہ کے مطالعہ میں عام اصول زیر بحث

نہیں لا جاسکتے۔ اس کے لئے ایک ایسے علم کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے جو
ایک طرف جمالیات کی طرزِ عام اصول متعین کر سکے اور دوسری طرف مختلف

فنون لطیفہ میں سے ہر ایک مسئلہ پر بحث کر سکے، ان کے تعلقات اور شرائط پر روشنی ڈال سکے۔ جمالیات کا دائرہ تحقیق صرف اور صرف جمالیاتی قدر تک محدود ہے، اس لئے وہ فن کے عمرانی، اخلاقی، ذہنی اور مابعد الطبیعیاتی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتی ہے اور علم الفن میں یہ پہلو خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں۔

اقدار کو پیش کرنے کا نام فن ہے اور اس کا مقصد شاید میں جذبات کو بیدار کرنا ہے۔ بنابرین یہ میکاکی نقل اور افادی اور علمی تعمیر سے میسر ہے اور ان کے مقاصد بھی فن کے مقصد سے بالکل مختلف ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فنی تخلیق صرف حسن اور جمالیاتی قدر کا مجسمہ نہیں ہوتی بلکہ اس کے ذریعے اخلاقی، مذہبی، ذہنی ہر اس قدر کو پیش کیا جاسکتا ہے جو فنکار یا اس سماج کو متاثر کرے جس کا کہ فنکار ایک فرد ہے۔

فنی ذوق دو قسم کا ہو سکتا ہے اول وہ جس کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربہ کو بیدار کرنا ہوتا ہے اور دوم وہ جس کا بلا واسطہ مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ اس تقسیم کو فنون لطیفہ اور فنون مفیدہ کہنا صحیح نہیں ہوگا کیونکہ فنی ذوق کی یہ دونوں قسمیں فنون کی ہر دو اقسام میں موجود ہو سکتی ہیں۔ فنی ذوق کی یہ تقسیم ایک فن کو دوسرے فن سے علاحدہ نہیں کرتی بلکہ ایک فنکار کی تخلیقات کو دوسرے فنکار کی تخلیقات سے میسر کرتی ہے۔

اس کے لحاظ سے فنی تخلیق کی کامیابی جذبات اور احساسات کو بیدار کرنے کی کوشش میں منحصر ہے اور یہی اس کا سب سے بڑا مقصد ہے۔ فن پارہ کی تخلیق پانچ شرائط کی مرہون منت ہے۔ مواد کی نوعیت، شاید کاروبار پیش کرنے کا طریقہ پیش کردہ چیز کی وقعت اور اس کا معیار۔ فنکار کو ہر قسم کے مواد کو اپنانے کا حق حاصل ہے لیکن جگہ

سے نہ صرف عوام بلکہ نقاد کو بھی مطمئن کرنا ہے، اس لئے اسے مواد کے انتخاب میں محتاط رہنا پڑتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے مواد کے ساتھ ساتھ اس کے پیش کرنے کا طریقہ بھی بہت اہم ہے وہ اپنے فن پارہ میں انسان، فطرت اور ان سے متعلقہ چیزوں کو پیش کر سکتا ہے۔ لیکن کس انداز سے؟ وہ جذباتی انداز بھی اختیار کر سکتا ہے اور پر شکوہ یا لطیف انداز بھی۔ اسی طرح وہ اعلیٰ اقدار کو بھی پیش کر سکتا ہے اور ادنیٰ کو بھی۔ انتخاب صرف اس کا حق نہیں ہے اور اس بات کا بھی صرف وہی فیصلہ کر سکتا ہے کہ وہ اپنے فن پارہ کو حقیقت کا رنگ دینا چاہتا ہے یا عنیت کا۔

وہ اس عام رائے کے خلاف ہے کہ ایک نابغہ اور عام فنکار میں صرف حجم اور کیفیت کا فرق ہے۔ اور یہ فرق صرف اس قدر ہوتا ہے کہ ایک نابغہ، عام فنکار سے زیادہ قابل ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں ان دونوں کا فرق قسم اور کیفیت کا ہے اور اس لئے ایک عام فنکار صرف اپنی محنت سے نابغہ نہیں بن سکتا۔ ڈیزور بھی یونٹن کی طرح فلسفہ جمال (جمالیات) اور فلسفہ فن (علم الفن) کو دو مختلف لیکن متعلق علوم سمجھتا ہے۔ جمالیات کا دائرہ مطالعہ و تحقیق تعیش و تن اور فطرت میں حسن و جمال ہے۔ اور علم الفن کا مقصد فن کے مختلف پہلوں پر بحث ہے۔ جمالیات میں ہم ذوق جمال، جمالیاتی حظ، تاثیر، حسن و قبح اور عام اصولوں پر تاریخی پس منظر کے پیش نظر بحث کرتے ہیں اور علم الفن میں فنی تخلیق کے اصول فنکار کی شخصیت، فنون کی ابتداء ان کی جماعت بندی اور ان کا آپس کا تعلق مختلف فنون کی نوعیت، فنون لطیفہ کا مقصد اور ان کا علوم، مذہب، خلاق

معاشرہ سے تعلق، یہ تمام موضوعات زیر بحث آتے ہیں۔ غرض ہم دیکھتے ہیں کہ
 ڈیزد کے نزدیک جمالیات ایک نظری علم ہے اور علم الفن عملی۔ اور جس طرح
 نظری اور عملی پہلو آپس میں متعلق ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف
 ہوتے ہیں، اسی طرح جمالیات اور علم الفن میں اگرچہ آپس میں بہت قریبی تعلق
 ہے۔ لیکن بہر حال وہ دو مختلف علوم ہیں اور انہیں ہی علم قرار دینا غلط ہے۔ بعض
 دوسرے نظری اور علمی علوم کے برخلاف جمالیات اور علم الفن، علوم قطعیہ نہیں ہیں،
 ان کے اصولوں میں وہ قطعیت اور متقن موجود نہیں جو بعض دوسرے علوم کی بنیادی
 صفت ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ علوم جن دوسرے علوم سے متعلق ہیں اور جن
 پر ان کا انحصار ہے وہ خود قطعیت سے محروم ہیں۔ مثلاً نفسیات، علم الانسان
 فلسفہ، مختلف فنون لطیفہ وغیرہ۔

وہ جمالیات میں معروضیت کا قائل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کی
 معروضیت، موضوعیت اور معروضیت کا ایک اچھا امتزاج ہے۔ اس کے لحاظ
 سے جمالیاتی صفات مثلاً حسن، جمال معروض کی صفات نہیں ہوتیں، بلکہ وہ معروضات
 جو جمالیاتی تجربہ کے موجب ہوتے ہیں، کچھ خاص خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں،
 مثلاً بہتیت اور رنگوں کا آپس کا تعلق، اصل اور اس کی مشنی میں مشابہت وغیرہ
 ان خصوصیات کے حامل موضوع کا ادراک جمالیاتی تجربہ کہلاتا ہے۔ بشرطیکہ یہ ادراک
 جمالیاتی حظ کا موجب بھی ہو۔ غرض جمالیاتی تجربہ کے لئے معروضی اور موضوعی دونوں
 قسم کی شرائط ضروری ہیں۔

اس کے لحاظ سے تخلیقی عمل کی پانچ منازل ہیں۔ اول جذبہ تخلیق کا بیدار ہونا

جو دل و دماغ میں ایک جذباتی ارتعاش کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ دوم اتقاء یعنی
تخیلی طور پر فن پارہ کا ذہن میں نقشہ کھینچ جانا۔ سوم اس تخیل کو بنیاد بنا کر ذہنی طور
پر ایک معمولی سا نقشہ بنانا۔ چہارم شعوری اور لادری طور پر فن پارہ کو ذہن میں مکمل
کر لینا اور منجم خارجی دنیا میں خاص تکنیک کے ماتحت مادی طور پر اس کی تخلیق۔
وہ یوٹھر کے اس خیال سے متفق ہے کہ عام انسان اور نابغہ میں کیفیت کا فرق
ہوتا ہے نہ کہ صرف درجہ اور کثرت کا۔ بہت سے انسانوں کی زندگی کا مقصد نسل
انسانی کی حفاظت اور اسے بڑھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض کا مقصد انسانیت کی
تعمیر اور انسان کی روحانی ترقی ہے اور وہی وہ بعض انسان ہوتے ہیں جن پر
بنی نوع انسان کو فخر ہوتا ہے اور وہ اس کی ترقی کے ضامن ہوتے ہیں۔

باب

جدید نظریات

انیسویں صدی کے نصف آخر میں جمالیات نے فلسفیانہ طریق استدلال سے اگرچہ قطع تعلق تو نہیں کیا، لیکن جیسا کہ ہم گزشتہ ابواب میں دیکھ چکے ہیں، نفسیات اور عمرانیات، جمالیات پر کافی حد تک اثر انداز ہوئیں اور جمالیات میں نئے نئے مکاتیب فکر نے راہیں نکالیں۔ ان مکاتیب فکر کے زیر اثر جمالیات کے اکثر موضوعات پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی اور جمالیات نے کافی ترقی کی۔ لیکن بعض مفکرین کو ان نئے مکاتیب فکر میں سے کسی سے متعلق کرنا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے انہوں نے جمالیاتی مسائل پر فلسفیانہ طریق استدلال ہی سے بحث کی اور جمالیات کو متقدمین اور متوسطین کی طرح ایک شعبہ فلسفہ ہی قرار دیا۔ ان مفکرین میں آپس کے اختلافات کے باوجود یہ بات ضرور مشترک ہے کہ انہوں نے جمالیاتی مسائل پر فلسفیانہ طریق استدلال سے بحث کی اور بنا بریں ان مفکرین کے نظریات کو ایک ہی باب میں زیر بحث لانا مناسب ہے۔

نقطے (۱۸۴۰-۱۹۰۰) اگرچہ ایک مفکر ضرور ہے لیکن اس کا انداز بیان شاعرانہ ہے۔ اس کی تحریروں میں ہمیں وہ تجزیاتی انداز نہیں ملتا۔ جو ایک مفکر کی تحریر کا خاصہ ہونا چاہیئے۔ وہ زندگی کو ایک ارتقا پذیر عمل سمجھتا ہے جو عزم و لغوت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ قدرت کی ولایت کردہ صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی

مسلل جہد کا نام زندگی ہے۔ یہ جہد جہد بغیر قوت اور طاقت کے ممکن نہیں ہیں۔
 لئے انسان کی زندگی کا اصل مقصد حصول قوت ہونا چاہئے۔ فن پر بحث کرتے ہوئے
 بھی اس نے اسی اصول کو پیش نظر رکھا ہے۔ بہر حال جہاں تک اس کی ان تحریروں
 کا تعلق ہے جن میں اس نے فن کے متعلق اپنے خیالات پیش کئے ہیں تو یہ حقیقت
 ہے کہ اس کی دوسری تحریر دل کی طرح ان کی اصل وقعت بھی اس بات میں پوشیدہ
 ہے کہ وہ فن تخلیق کے نہایت عمدہ اور کامیاب نمونے ہیں نہ کہ اس بات میں کہ ان
 میں اس نے اپنے خیالات اور نظریات کو واضح طور پر پیش کیا ہے۔

وہدانی مفکرین مثلاً برگسان، کرچے وغیرہ فن کو ایک قسم کا بے لوث کشف
 خیال کرتے ہیں۔ اس دور کے بعض دوسرے مفکرین بھی فن کو عملی دنیا سے متعلق نہیں
 سمجھتے۔ لیکن ٹالسٹائی کی طرح نطشے نے بھی فن کے افادی پہلو پر کافی زور دیا ہے
 ”آخر فن کا مقصد کیا ہے؟ کیا یہ کسی کی تعریف نہیں کرتا؟ کیا یہ کسی کو عظمت نہیں
 بخشتا؟ کیا یہ انتخاب نہیں کرتا؟ کیا یہ بعض اشیاء کی شہرت کا باعث نہیں بنتا؟
 یہ تمام باتیں کسی چیز کی قدر کو بڑھاتی یا کم کرتی ہیں؟“ بنا بریں یہ کہا جاسکتا ہے
 کہ فن زندگی میں ایک خاص اہمیت کا مالک ہے اور اپنی نوعیت کے لحاظ سے
 افادی ہے۔ نطشے کے نظام فکر میں رجائیت اور قنوطیت اس طرح باہم مربوط
 ہیں کہ انہیں علیحدہ علیحدہ کرنا ناممکن ہے ایک طرف وہ زندگی کو ناقابلِ برداشت
 خیال کرتا ہے اور دوسری طرف وہ طریقے بھی بیان کرتا ہے۔ جن کی بنا پر زندگی قابل
 ستائش بن جاتی ہے۔ اس کے خیال میں ارادہ اور تخیل وہ صلاحیتیں ہیں جو انسان کو قابلِ برداشت
 زندگی کو قابلِ برداشت بنا دیتی ہیں اور فن اور اعلیٰ اخلاق کی بنا پر یہی زندگی قابلِ ستائش

بن جاتی ہے۔ زندگی کو اس منزل تک لانے کے لئے دو فنکارانہ طریقے ہیں،
 پولونین اور ڈائینسن۔ پولونین فن کا انداز خواب کا سا ہوتا ہے (پولون خواب کا بھی
 دیتا ہے) انسان حالت بیداری میں خواب دیکھتے ہوئے سکون اور صحت کی دنیا تخلیق
 کرتا ہے۔ پولونین فن ایک خوابیدہ شخص کا فن ہے جو اگرچہ خواب کی حقیقت کا
 محض نہیں ہوتا لیکن خواب دیکھتے ہوئے اس میں کھواہر درجہ ہوتا ہے۔ خواب دیکھنے
 والا جس صحت سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ وہ مظاہر فطرت کا صحت ہوتا ہے جو انفرادی
 اشیاء میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا زندگی کے اگر غیر
 عقلی عنصر سے کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو منطبق کر لیتا ہے۔ اس کا اظہار
 سنگ تراشی، تیسرے مصوری اور ہائیکو ادب کی صورت میں ہوتا ہے۔ دوسرے قسم کا فن جو
 شراب اور زخیزی کے دیوتا ڈیوسس سے منسوب ہے، محبت اور سرشاری کو پیش
 کرتا ہے اور اس کا اظہار موسیقی، رقص، المیہ اور غنائیہ میں ہوتا ہے۔

لٹے فن کی لاشعوری گہرائیوں سے پوری طرح واقف ہے اور خواہش سے
 اس کے تعلق اور خواب اور محبت سے اس کے قرب کو اچھی طرح سمجھتا ہے اور ان
 کی اہمیت کا پوری طرح قائل ہے۔

لوزکے ۱۸۴۸ء - ۱۹۲۳ء اپنے عام نظریات میں ہنگل سے بہت زیادہ متاثر
 ہے۔ لیکن جمالیات میں وہ کسی خاص مکتب فکر کا پیرو یا حامی نہیں۔ اپنی تاریخ جمالیات
 میں اس نے انتخابیت کا مسلک اختیار کیا اور مختلف مکاتب فکر اور جمالیاتی
 نظریات میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ لیکن وہ اپنی اس کوشش میں کامیاب

نہ ہو سکا اور نہ ہی اس قسم کی کوشش میں کامیاب ہونا ممکن ہے۔ بہر حال اس نے
 جمالیات کی ایک مستند تاریخ رقم کر کے اس علم کی زبردست خدمت انجام دی
 اس زمانے میں جمالیات کی تاریخ پر کئی اور کتابیں بھی رقم کی گئیں لیکن اس میں
 کوئی شک نہیں کہ بوزنکے کی کتاب "تاریخ جمالیات" قدر و قیمت کے لحاظ سے
 کسی اور تاریخ جمالیات سے کم نہیں۔ ڈلتھس (۱۸۳۹-۱۹۱۱) نے اپنی تاریخ میں
 کوئی خاص نظریہ پیش نہیں کیا بلکہ تجرباتی طریق پر زور دیا، کیونکہ اس کے خیال
 میں جمالیات کا صحیح مطالعہ اس طریق سے ممکن ہے۔ بہر حال اس نے اس طریق پر
 نہ مکمل طور سے بحث کی اور نہ واضح طور پر اس طریق کو پیش کر سکا۔ ولیم ٹامٹ نے
 "فلسفہ حسن" دو جلدوں میں رقم کی اس کتاب کا حصہ اول اور حصہ دوم کا آخری حصہ
 تاریخ جمالیات پر مشتمل ہے۔ یہ کتاب مفکرین کے اقتباسات سے پر ہے۔ اور
 اس بنا پر بعض مرتبہ موضوع اور مضمون میں ربط باقی نہیں رہتا۔ ٹامٹ کی تاریخ
 جمالیات میں مختلف مالک کے مفکرین کے نظریات کو تاریخی لحاظ سے ایک ایک
 باب میں پیش کر دیا گیا ہے۔ ان نظریات کی نہ مختلف مکاتیب فکر میں جماعت
 بندی کی گئی ہے اور نہ ہی انہیں زیر بحث لایا گیا ہے۔ کہیں کہیں مفکرین پر ایک
 دوسرے کا اثر ضرور دکھایا گیا ہے مگر نہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر مفکر نے اپنا نظریہ
 اس طرح پیش کیا کہ وہ نہ متقدمین سے متاثر ہوا نہ اس نے اپنے زمانے کے پچھلے اثر
 قبول کیا اور نہ ہی اس نے تاخیرین پر کوئی اثر چھوڑا۔ کروچے کی مشہور کتاب "جمالیات"
 کا دوسرا حصہ تاریخ جمالیات کے لئے وقف ہے۔ یہ کتاب اس موضوع پر ایک
 گراں قدر اضافہ ہے۔ لیکن اس نے تمام نظریات پر "اظہار ریت" کے نقطہ نگاہ

سے تنقید کی ہے جو اکثر سخت اور نامناسب ہے۔ علاوہ انہیں اس نے اٹالوی
 مفکرین کو جاوے جائے بڑھانے کی کوشش کی ہے یہ غالباً اس کے جذبہ
 حب الوطنی کا نتیجہ ہے کہ وہ ویچو کو کانٹ سے بڑا مفکر جمالیات ثابت کرنے
 کی کوشش کرتا ہے۔ بعض دیگر جرمن اور انگریز مفکرین کے ساتھ بھی کرچہ پوری
 طرح انصاف نہیں کر سکا۔ اس کے برخلاف اس نے بعض اٹالوی مفکرین کی ضرورت
 سے زیادہ تعریف کی ہے۔ اس قسم کی جانبداری علمی دنیا میں مستحسن قرار نہیں دی
 جاسکتی۔ اس کے مقابلے میں بوزنکے نے اپنی تاریخ جمالیات میں جس طرح شکسپئر اور
 دانتے کا مقابلہ کیا ہے وہ یقیناً قابل ستائش ہے۔

گلبرٹ اور کوہن کی "تاریخ جمالیات" کو اگر موجودہ صدی میں رقم کردہ بہترین
 تاریخ قرار دیا جائے تو غالباً بے جا نہ ہوگا۔ مصنفین نے غیر جانب دارانہ طور پر ہر مفکر
 اور مکتبہ فکر کو پیش کیا ہے اور تاریخ جمالیات میں ان کی اہمیت واضح کرنے کی
 کوشش کی ہے۔ مختلف مکاتیب فکر، ان کا ایک دوسرے پر اثر، عمل اور رد عمل،
 نظریات میں ارتقاء اور ان میں تبدیلی اور ترقی، دوسرے علوم اور رجحان زمانہ
 کا جمالیاتی نظریات پر اثر۔ ان تمام چیزوں کو اس کتاب میں پیش کرنے کی کوشش
 کی گئی ہے۔ لسٹول نے اپنی "تاریخ جمالیات" صرف موجودہ زمانے کے جمالیاتی
 مفکرین تک محدود رکھی اور اسے اس مقام سے شروع کیا جہاں بوزنکے نے اسے
 چھوڑا تھا۔ بنا بریں اگر لسٹول کی کتاب کو بوزنکے کی تاریخ کا ضمیمہ کہا جائے تو غالباً
 کچھ بے جا نہ ہوگا۔ بہر حال لسٹول نے موجودہ دور کے مفکرین اور مکاتیب فکر پر جہل انداز
 سے بحث کی ہے وہ قابل ستائش ہے۔ اور جمالیات میں موجودہ رجحانات کو

سمجھنے کے لئے گلبٹ اور لسٹول کی تاریخوں کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔
 برگسان ۱۸۵۹-۱۹۲۱ خرد اور وجدان کو اگرچہ بنیادی طور پر ایک دوسرے
 سے الگ نہیں سمجھتا، کیونکہ اس کے خیال میں وجدان خرد کی ترقی یافتہ صورت
 ہے۔ بہر حال عملی طور پر وہ ان کے فرق کا قائل ہے۔ اور چونکہ وجدان خرد کی ترقی یافتہ
 صورت ہے، اس لئے وہ وجدان کو خرد سے اعلیٰ مقام عطا کرتا ہے۔ خرد کا میدان
 عمل علم ہے اور وجدان کا فن۔ بنا بریں فن علم سے زیادہ قابل ستائش ہے۔
 اس کے لحاظ سے انسان کا عام تجربہ ذہنی ہوتا ہے نہ کہ وجدانی۔ اس کے
 حواس خمسہ کی رسائی حقیقت کے خارجی پہلو تک ہوتی ہے۔ وہ عام طور پر کسی
 چیز کی حقیقت اور انفرادیت تک پہنچتا، بلکہ وہ اس کی تشریح عام الفاظ میں
 کر دیتا ہے۔ فرض کیجئے کہ وہ ایک خاص مینر کے متعلق کہتا ہے کہ یہ مینر جو کہ ہے
 لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس جملے میں اس نے کوئی ایسی خاص بات نہیں کہی
 جو اس خاص مینر سے متعلق ہو۔ جو کہ مینر تو اور بھی بہت سی ہوتی ہیں اسی طرح
 اس مینر کے رنگ یا ساثر وغیرہ کے متعلق بھی جو کچھ کہا جائے گا وہ ایسی عام بات
 ہوگی جو دوسری بہت سی مینروں کے متعلق بھی صحیح ہوگی۔ اس قسم کے جملے اس خاص
 مینر کی انفرادی حیثیت کو واضح نہیں کر سکتے۔ اس قسم کی عام تشریحات عام معلومات
 حاصل کرنے کے لئے بہت مفید ہیں۔ اگر ہم ایک چیز کی انفرادیت تک نہیں
 پہنچ سکتے تو اس کی مختلف صفات کو اس طرح پیش کر دیتے ہیں کہ اس چیز کو دوسری
 اسی قسم کی چیزوں سے مینر کیا جاسکے، اور عام معلومات حاصل کرنے کے لئے ہمارا
 یہ ترکیب عین مناسب ہے۔ لیکن انسان کی بنیادی ضرورت صرف معلومات حاصل

کرنا نہیں بلکہ عمل ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ خورد نے چیزوں کو سمجھنے کے سلسلے میں زیادہ ارتقائی منازل طے نہیں کی ہیں۔ خورد نے جو تصورات قائم کئے ہیں۔ ان سے کم محنت میں زیادہ عملی نتائج حاصل ہوتے ہیں اور روزمرہ کا کام جلدی اور بہتر طریقے سے ہو سکتا ہے۔

حقیقت کو اس کے نادار اور بے مثال ہونے کی حیثیت میں صحیح طور پر جاننے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہم اپنے ذہن کو عملی ضروریات سے علیحدہ کر کے اس کی ایک نئے طریقے سے تربیت کریں۔ اس طرح ہم کسی معروض کی صحیح اور حقیقی نوعیت تک پہنچ سکیں گے اور اس کی صفات کی کثرت اور نرالیے بن کا اندازہ لگا سکیں گے۔ اس دروں بینی یا بصیرت کو وجدان کہا جاسکتا ہے۔ وجدان میں ہم احساسی ایک ضروری جزو ہے اور فنکار میں عموماً یہ صلاحیت قدرتی طور پر موجود ہوتی ہے۔ فنی تخلیقاً اسی وجدان کا نتیجہ ہوتی ہیں اور حقیقت کو واضح طور پر پیش کرتی ہیں، خورد بھی حقیقت تک پہنچ سکتی ہے اور عام انسان میں موجود ہوتی ہے، لیکن اس کا مقصد عملی ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف وجدان کیاب ہے اور فنکار ہی نہیں اور روحانی پیشوا اس نعمت سے سرفراز کئے گئے ہیں۔ وجدان علمی اور عملی ضرورتوں سے آگے بڑھ کر حقیقت کی تک پہنچ جانے کی کوشش کرتا ہے۔ انسان کی عام توجہ خرد اور عقل پر مبذول رہتی ہے وجدان کی رہنمائی اسے ہم احساسی اور شرافت تک لے جاسکتی ہے اور یہ صرف اس وقت ممکن ہے۔ جب فنکار کے وجدان کو انسانی زندگی میں خاطر خواہ مقام حاصل ہو جائے۔

وٹاٹ بیٹ (۱۸۶۱ء - ۱۹۲۷ء) ایک ارتقا پسند مفکر ہے لیکن اسے کسی
 خاص مکتبہ فکر سے متعلق کرنا مشکل ہے۔ وہ زندگی اور حقیقت کو ترقی پذیر مانتا
 ہے۔ اس کے لحاظ سے حقیقت واقعات پر مشتمل ہے واقعات زمانی اور
 مکانی حیثیت رکھنے کے علاوہ ابدی معروضات (کلیات) کو انفرادی طور پر پیش
 کرتے ہیں اور اپنے آپ کو انہیں کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں "ہر حقیقی واقعہ اپنی
 نوعیت میں جمالیاتی تجربہ ہوتا ہے" انسانی تجربہ کی وقعت کا انحصار اس
 کے جمالیاتی ہونے میں مضمر ہے۔ وہ رقمطراز ہے "اس مابعد الطبیعیاتی نظریہ کے
 لحاظ سے جو یہاں پیش کیا جا رہا ہے، اس دنیا کی اصل حقیقت جمالیاتی تجربہ
 پر مبنی ہے نہ کہ وقوفی تجربہ پر جیسا کہ کانت نے کہا ہے۔ نظام قدرت اپنی نوعیت
 کے لحاظ سے جمالیاتی نظام ہے اور نظام اخلاق جمالیاتی نظام کا صرف ایک
 پہلو ہے۔ ہماری یہ واقعاتی دنیا جماتی نظام کی مرہون منت ہے اور جمالیاتی
 نظام کا انحصار خدا کی تخلیقی صفت پر ہے" وٹاٹ بیٹ نے اپنے نظریات کو جمالیاتی
 نقطہ نگاہ سے پیش کیا ہے، اس لئے اگر اس فلسفہ کو جمالیاتی فلسفہ کہا جائے تو غالباً
 کچھ بے جا نہ ہو گا۔ موجودہ حالات میں ہمارے لئے یہ اشد ضروری ہے کہ ہم اس نظام اقدار
 سے ابتداء کریں جسے جمالیات کہا جاتا ہے۔ اس نظام اقدار کو ہم نے پس پشت ڈال رکھا
 ہے حالانکہ سب سے زیادہ ضروری اور مفید نظام یہی ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ انسانی
 فن یا فطری حسن کی اقدار سے محظوظ ہونا، اور ان خرابیوں اور بڑائیوں سے جو اپنے آپ
 کو ہم پر آشکارا کرتی رہتی ہیں، خوشنودہ ہونا، اس قدر واضح اور صاف بات ہے کہ اس
 کے متعلق غور و خوض کرنے کی مطلق ضرورت نہیں، حالانکہ یہی وہ چیزیں ہیں جو اشیاء

کی اصل حقیقت ہم پر واضح کرتی ہیں اور اس لئے ان پر غور و خوض کرتا اور ان کے متعلق پوری طرح جستجو کرنا ہمارے فرائض اولین میں داخل ہے۔ انسانی زندگی میں افراد اور انکی انفرادیت کو سمجھنا ایک بہت ہی اہم مسئلہ ہے۔ اور یہ بغیر جمالیات کے مطالعہ کے ممکن نہیں کیونکہ جمالیات کا بنیادی مسئلہ ہی یہ ہے کہ افراد اور انکی انفرادیت کو کس طرح سمجھا جائے۔

وہ طبعی علوم کی اہمیت اور وقعت کا قائل ہے لیکن متمدن سوسائٹی کی جمالیاتی اقدار پر ان علوم نے جو غلط اور تباہ کن اثرات ڈالے ہیں، برگسان کی طرح وہ بھی ان کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔ روح انسانی آزادی کے لئے تڑپ رہی ہے۔ یہ مصائب و اکام میں مبتلا ہے۔ یہ مزاج، بذلہ، سخی، بے تکلفی، خواب، کھیل اور سبک زیادہ فن لطیف کے لئے بے قرار ہے۔ موجودہ حالات میں اسے عظیم فن کی ضرورت ہے تاکہ وہ ایک واضح اور عارضی نظام اقدار حاصل کر سکے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ ان اقدار کو عارضی نہیں سمجھتا، بلکہ اس کے لحاظ سے یہ جمالیاتی اقدار مستقل اور منضبط ہیں اور اس موجودہ دور میں جو مادیت اور میکینیکیت کے خطرات سے دوچار ہے۔ وہ ان کی اہمیت سے انکار کرنا ممکن ہی نہیں سمجھتا۔ اس کے خیال میں ان کی اہمیت پر جس قدر بھی زور دیا جائے، کم ہے۔

وہ زندگی اور فن میں اتحاد پیدا کرنے کا زبردست حامی ہے۔ اس کے لحاظ سے علوم کا موجودہ رجحان کہ وہ اشیاء کا صرف بطور اشیاء کے مطالعہ کرتے ہیں، اور ان کی اقدار کو فراموش کر دیتے ہیں، بنیادی طور پر غلط ہے۔ اس غلط رجحان کو کم کرنے اور صحیح رجحان پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جمالیاتی ذوق و شوق پیدا کرنے کی کوشش کی جائے اور فنون لطیفہ کی طرف توجہ مبذول کی جائے تاکہ عوام کے دل میں اقدار کی قدر و قیمت پیدا کی جاسکے۔ اس طرح فن، زندگی اور فطرت کا اختلاف ختم ہو کر ان میں آپس میں

مکمل ربط و ضبط قائم ہو جائے گا۔

سنتیانار (۱۸۶۳-۱۹۵۲) ان چند مفکرین میں سے ایک ہے جنہوں نے حسن اور فن کے موضوعات پر غور و خوض بھی کیا اور تخلیق حسن میں بھی کسی پیچھے نہ رہے۔ اس نے اپنے فلسفیانہ نظریات بھی پیش کئے اور اشعار اور مقالات بھی رقم کئے۔ اور ہر دو مقامات پر وہ بحیثیت عظیم فنکار اور زبردست شاعر کے کامیاب رہا۔ ہم اس کے طریق استدلال اور نظریات سے متفق ہوں یا نہ ہوں، بہر حال اس کے اسلوب بیان اور انداز نگارش سے متاثر نہ ہونا ناممکن ہے۔ اس نے اپنے خیالات کو نہایت پر خلوص اور بے باکانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ اس کے خیالات اور انداز دونوں میں پختگی بھی ہے اور لطافت بھی۔ اس نے نثر میں شاعری بھی کی ہے اور اپنے نظریات کو پیش بھی کیا ہے۔ وہ حقیقت کے مسلک کا پیرو ہے۔ اس کے لحاظ سے معروضات کی دو قسمیں قرار دی جاسکتی ہیں جوہر اور اصل (اگرچہ ان دونوں قسموں کے وجود کو ایک دوسرے سے آزاد ثابت کرنا ناممکن ہے) جوہر کی معروضیت پر ہمارے یقین کی وجہ ایمان حیوانی ہے۔ حقیقی دنیا کا اصل جوہر "مادہ بحرکت" ہے۔ ذہن خود مادہ بحرکت کا مرکب ہونے منت ہے اور بعض حالات میں اسے اپنا شعور حاصل ہو جاتا ہے۔ وہ کچھ غیبتیں اور نفرتیں پیدا کر لیتا ہے اور یہی ہماری اقدار۔ خیر حسن، تخیل۔ کی بنیادیں ہیں۔ لیکن یہ اقدار حقیقتاً عالم اصل سے تعلق رکھتی ہیں نہ کہ عالم جوہر سے۔ خیر حسن اور صداقت کی اقدار آپس میں مختلف ہیں اور عقل کا کام ان میں زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرنا ہے۔

اپنی ابتدائی تحریروں میں وہ جمالیاتی اقدار اور اخلاقی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف

خیال کرتا ہے۔ جمالیاتی اقدار ایجابی اور ذاتی ہوتی ہیں۔ اور اخلاقی اقدار سلبی اور غیر ذاتی۔ علاوہ انہیں جمالیاتی اقدار کا انحصار احساسات پہ ہوتا ہے اور وہ عقل اور علم سے زیادہ متعلق نہیں ہوتیں۔ لیکن بعد کی تحریروں میں وہ جمالیاتی اور اخلاقی اقدار میں زیادہ فرق نہیں کرتا۔ نظری مباحث کے علاوہ میں جمالیاتی اور اخلاقی اقدار کو ایک دوسرے سے مختلف نہیں سمجھتا۔ حسن بحیثیت خیر کے اخلاقی خیر ہے اور فن کی تخلیق اور اس سے مخلوط ہونا، تمام دوسری تخلیقات اور ان سے بہتر اذہ حاصل کرنے کی طرح، ایک اخلاقی مسئلہ ہے۔ اسی طرح خیر، جب کہ ہم حقیقتاً اس پر عمل پیرا ہوں نہ کہ صرف اس کے متمنی، موجب حظ اور باعث حیرت ہوتا ہے۔ اور اس لحاظ سے اس کی نوعیت جمالیاتی ہوتی ہے۔ اس قسم کا حظ جب غیر واضح ہوتا ہے تو حسن کہلاتا ہے اور جب وہ خارجی اشیاء سے متعلق ہوتا ہے تو مسرت، محبت اور مذہبی وجد کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ وہ حسن کی مروجہ تعریفات پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے انہیں غلط ثابت کرتا ہے اور حسن کو تجسیم شدہ حظ قرار دیتا ہے۔ وہ حسن میں حظ کو بنیادی حیثیت دیتا ہے اور فن کا مطلب حسن چیزوں کی تخلیق لیتا ہے اور اسے صرف تخلیق حسن تک محدود سمجھتا ہے۔

کروچے فن کے خارجی میڈیم کی اہمیت کا قائل نہ تھا لیکن سنیانا کے لحاظ سے اگر پارٹھین فن پتھر کا مرہون ہنر نہ ہو، بادشاہ کا تاج سونے سے نہ بنایا گیا ہو، اور ستارے آگ کے بنے ہوئے نہ ہوں، تو یہ نہایت ہی معمولی بے لطف اور بے کیف فن کے نمونے ہوں گے۔ وہ صرف فن کے حسن کا قائل نہیں وہ حسن فطرت کی اہمیت بھی قائل ہے۔ حسین اشیاء سے میری محبت کا دار و مدار صرف فن کے شہ پاروں پر نہیں ہے

اگر فن ہمیں بے خود بنا دیتا ہے، اگر یہ ہمارے دل و دماغ کو آزادی کی نعمت بخش دیتا ہے۔ تو میں اس فن کی تحریف کر دوں گا۔ لیکن فطرت اور غور و فکر عموماً اور بہتر طریقے سے اس مقصد کو حاصل کرتے ہیں۔ میں جب کبھی بھی متاثر ہوا ہوں تو حسین مقامات، اعلیٰ اخلاق اور عمدہ اداروں سے متاثر ہوا ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ میں یونان اور انگلستان کا مداح ہوں اور جوان، زندہ دل اور صاف دل امریکہ میری خوشیوں کا مرکز ہے۔

سنتیانہ کے لحاظ سے جمالیات کا موضوع کافی وسیع ہے۔ وہ اس میں حسن کے متعلق اکثر موضوعات مثلاً اس کی ابتدا، مقام، علت، عناصر اور دائرہ اثر کو شامل کرتا ہے۔ اور جمالیات میں ان تمام موضوعات پر بحث کو ضروری قرار دیتا ہے۔ اور خود ان پر بحث کرتا ہے۔ ان مباحث میں ان کا نقطہ نظر، اس کے اور نظریات کی طرح حقیقت پسندانہ اور مادیت کا رنگ لے ہوئے ہے۔

سنتیانہ فن میں رمزیت کا بھی قائل تھا۔ اور امریکہ میں موجودہ صدی کے ربع دوم میں رمزیت کی جو تحریک شروع ہوئی، اگر ہم سنتیانہ اس کا پیشرو نہ کہیں تو کچھ بے جا نہیں۔ سنتیانہ نے اس نکتہ پر زیادہ زور دیا، اور نہ اس کی پوری طرح تشریح کی بہر حال اس نے فن میں رمزیت کی اہمیت کی طرف توجہ مبذول کرائی جس پر بعد میں نیگریٹو مفصل بحث کی اور اس نظریہ کو آگے بڑھایا اور پھر اس نظریہ نے کافی ترقی کی۔

جین ٹیل (۱۸۵۷-۱۹۴۱) فلسفہ اور جمالیات میں ہیگل کا پیرو تھا۔ فلسفہ سیاسیات میں اس کا شمار ہیگل کے ان پیروؤں میں ہو سکتا ہے جو دائیں بازو کے مفکرین کہلاتے جاتے ہیں۔ اس نے فاشزم کو نظری طور پر صحیح نظریہ ریاست و سیاسیات ثابت

کرنے کی کوشش کی۔ اور ریاست کو مختار مطلق قرار دے کر فرد کو کلی طور پر اس کا محکوم بنادیا اور اسے تمام حقوق سے محروم کر دیا۔ اس نے عملی سیاست میں بھی حصہ لیا بسلسلہ ۲۲ء سے ۲۴ء تک وہ اطالیہ میں وزیر تعلیم رہا اور وہاں پبلک اسکولوں کا نظام رائج کیا۔ اس کے لحاظ سے صرف اس کا فلسفہ حقیقی طور پر صحیح غیبت ہے۔ اگرچہ عام طور پر وہ واقعیت کے نام سے مشہور ہے لہ

اس کے خیال میں فکر اصل حقیقت ہے اور تمام معروضات اس کی مخلوق ہیں۔ بنا بریں حسن کوئی ایسی صفت نہیں ہو سکتی جسے کہیں باہر سے لاکر فکر کے سامنے پیش کیا جاسکے۔ حسن خود فکر ہے نہ کہ صرف اس کا اظہار جو کچھ ہم سوچتے یا جو کچھ ہم اظہار کرتے ہیں وہ احساس نہیں ہوتا بلکہ وہ صرف فکر ہوتا ہے اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا اور نہ ہی کچھ اور ہو سکتا ہے۔ حسن چونکہ کسی فکر کے موضوعی احساس کے بالکل مماثل ہوتا ہے اس لئے حسن کا وجود فکر کے سوا اور کہیں نہیں ہوتا۔ جین ٹیل کے اس نظریہ کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، جین ٹیل کے نظام فلسفہ کا سب سے اہم کام یہ ہو جاتا ہے۔ کہ وہ جمالیاتی تجربہ اور علمی اور فلسفیانہ تجربہ کو ایک دوسرے سے میسر کرے اور اپنے نظریہ کی رد سے جمالیاتی تجربہ کی تشریح کرے۔ کیونکہ اگر فکر حسن ہے اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں تو جمالیاتی تجربہ اور علمی تجربہ اپنی نوعیت میں ایک یا کم از کم یکساں ہونگے۔ لیکن ان کا اختلاف اس قدر واضح ہے کہ اس سے انکار ممکن نہیں اور کسی مفکر کے صرف علمی اور نظری دلائل اس فرق کو دور نہیں کر سکتے۔

اس کے لحاظ سے فن اور علم کو ایک دوسرے سے اس طرح میسر کرنا کہ ایک کا

موضوع جزئیہ (افراد) ہوتے ہیں اور دوسرے کا کلیہ غلط ہے۔ اور اسی طرح تخیل اور
 فہم میں بھی یہ فرق کرنا کہ دونوں ایسی روحانی صلاحیتیں ہوتی ہیں جو دو مختلف معروضات
 یا روح کے مختلف ماحصل سے متعلق ہوتی ہیں، غلط ہے۔ لیکن فن کی صورت فکر کی
 صورت کے مماثل نہیں ہوتی، کیونکہ فن فکر نہیں ہوتا، بلکہ پیش از فکر ہوتا ہے۔ فن
 فکر کی روح ہے نہ کہ صرف جسم۔ یہ وہ خالص روح ہے جسے ہم زندگی کا اصول کہہ
 سکتے ہیں، وہ اصول زندگی جس سے کہ ایک ذی حیات ہستی اپنا وجود حاصل کرتی ہے۔
 اور اپنے آپ کو ایک جسم واقعی بنا لیتی ہے۔ یہ ایک ایسا اصول ہے جس کی بنا پر اور
 جس کے ذریعہ ہم حقیقتاً زندہ رہتے ہیں۔ یہ روح اس جسم سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ جسے یہ
 وجود بخشی ہے اور یہی وہ روح خالص ہے جس کا فن مرہون منت ہے۔

ہر فکر کی خالص موضوعی صورت جس میں فن مضمر ہوتا ہے، صرف احساس ہی ہو
 سکتا ہے۔ لیکن یہ احساس اس لفظ کے عام نفسیاتی مفہوم میں احساس نہیں ہوتا۔ بلکہ
 اس کے فلسفیانہ مفہوم میں۔ فن احساس کا اظہار یا وجدان نہیں ہے۔ بلکہ بذات خود احساس
 ہے۔ نظریۂ اظہاریت کے شارحین نے چونکہ فن کو احساس کا اظہار کہا ہے اس لئے وہ فن
 اور علم اور اظہار اور فہم کو ایک دوسرے سے مختلف خیال کرتے ہیں، حسن، احساس
 یا نفس کی ایک خصوصیت ہے۔۔۔۔۔ فن فکر میں مضمر نہیں ہوتا بلکہ اس لمحہ کا مرہون منت
 ہوتا ہے جب کہ ذہن احساس محض سے محظوظ ہوتا ہے۔

فج ان احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ جن میں انسان نے اپنے آپ کو کلی طور
 پر نہیں سمویا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ ان احساسات کا اظہار ہے جو صرف سطحی ہوتے ہیں
 اور جنہیں انسان پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔ احساس کا فقدان ایک طرف اس سنجیدگی

کو کم کر دیتا ہے جو فن کے لئے بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی اخلاق کے لئے۔ اور دوسری طرف ہرزہ سرائی اور مستکون مزاجی کو پیدا کر دیتا ہے۔ اور ان سب کا نتیجہ یہ ہوتا ہے۔ کہ عجیب غریب، غیر محتاط، جذباتی، مبالغہ آمیز اور عاشقانہ قسم کا فن وجود میں آجاتا ہے احساس ہی سب کچھ ہے اور احساس کی موجودگی ہر اعلیٰ وصف کی موجودگی کی ضمانت ہے یہ روح کا جوہر ہے اور روح ہی کی طرح عالمگیر اور لامتناہی ہے۔ احساس کی یہ عالمگیریت اور لامتناہیت سچے فن کی جان ہے۔ سچا فن ہر فرد کے عمیق ترین اسرار قلبی کو ظاہر کرتا ہے اور اس طرح ہر زمانے اور ہر جگہ کے تمام انسانوں کے لئے وہ ایک ایسی چیز بن جاتا ہے جو انہیں سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے۔ وہ تمام انسانوں کو روح واحد میں متحد کر دیتا ہے اور اس طرح ان سب کو حقیقی معنی میں ایک دوسرے کا بھائی بنا دیتا ہے۔

عرض کیا جا چکا ہے کہ چین ٹیل کے لحاظ سے ایک فن پارہ میں احساس ہی سب کچھ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ احساس ایک ایسی صورت ہے کہ نفس مضمون اس سے مل کر ایک ہو جاتا ہے اور اس طرح پہلے سے کہیں زیادہ حسین اور شاندار بن جاتا ہے روس ولیم ڈیوڈ (۱۸۷۷ء - ۱۹۲۰ء) اسطو کے مترجم اور شارح کی حیثیت سے کافی مشہور ہے۔ لیکن اس نے اخلاقیات اور جمالیات پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ حسن کو قدر بالذات نہیں مانتا بلکہ معروض کی ایک ایسی قوت اور صفت قرار دیتا ہے جو شاہد میں جمالیاتی تجربہ کی موجب ہوتی ہے۔ اور جمالیاتی تجربہ قدر کا حامل ہوتا ہے اس کے نظریہ حسن کو ہم معروضی کہہ سکتے ہیں اور نہ موضوعی۔ کیونکہ اس کے لحاظ سے حسن وہ قوت ہے جو ذہن میں ایک خاص قسم کے تجربہ کو پیدا کرتی ہے۔ جو عام طور پر جمالیاتی

لطف یا جمالیاتی، استنزاز کے نام سے مشہور ہے ہم صرف اس چیز کو حسین سمجھنے میں حسی
 بجانب ہو سکتے ہیں جو ہم میں اس قسم کا تجربہ پیدا کر سکے۔ وہ حسن کے موضوعی نظریہ پر تنقید
 کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جمالیاتی تصدیق کسی معروض کے متعلق ہوتی ہے نہ کہ تصدیق کرنے
 والے کی ذہنی کیفیت کے متعلق۔ علاوہ انہیں ہم کسی شے کے حسین ہونے کا فیصلہ اس وقت
 تک نہیں کر سکتے جب تک کہ ہم یہ محسوس نہ کر لیں کہ جمالیاتی طور پر ہم نے اس سے استنزاز
 حاصل کیا ہے۔ بہر حال یہ ہم جانتے ہیں کہ ہمارے اس استنزاز حاصل کرنے سے پہلے بھی
 یہ چیز حسین تھی اور اس وقت بھی حسین ہوگی۔ جب اس سے حاصل کردہ استنزاز ختم ہو
 جائے گا۔ اور ہم اس سے مزید استنزاز حاصل نہ کر سکیں گے۔ یہ تصدیق، جو کہ تصدیق کرنے
 والے کی ذہنی کیفیت کے متعلق نہیں ہوتی، ایک ایسی تصدیق ہوتی ہے جس میں کہ تصدیق
 کرنے والا اپنی ذہنی کیفیت کے علم یا اس کے متعلق اپنی رائے کی بنا پر کسی معروض سے
 کوئی صفت منسوب کر دیتا ہے اور اگر ہم اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ وہ کون سی صفت
 ہے۔ جو تمام حسین چیزوں میں موجود ہوتی ہے تو مجھے یقین ہے کہ ہمارا جواب صرف یہ ہوگا
 کہ یہ وہ قوت ہے جو میں اس قسم کی لطف اندوزی پیدا کرتا ہوں۔ یہ جمالیاتی لطف اندوزی
 کہا جاتا ہے۔ . . . جس پر جمالیاتی لطف اندوزی پیدا کرنے کی قوت کے علاوہ
 اور کوئی صفت مشترک نہیں ہوتی۔ اس لطف اندوزی کا انحصار دو قسم کی شرائط
 پر ہوتا ہے۔ اول اس تجربہ کی شرائط اور دوم معروض کی شرائط۔ ایک ہی معروض مختلف
 اشخاص کے لئے حسین یا قبیح ہو سکتا ہے کیونکہ حسن کا انحصار ادراک پر ہوتا ہے اور
 ادراک کا انحصار احساس پر۔ اور احساس مختلف اشخاص، اقوام اور زمانے
 میں مختلف ہو سکتے ہیں۔ ایک ہی معروض ایک شخص یا قوم میں جمالیاتی لطف پیدا کر سکتا

ہے اور دوسرے شخص یا قوم میں جمالیاتی نفرت۔ اور اگر صورت حال یہ ہو تو پھر ایک ہی معروض حسین بھی ہوگا اور قبیح بھی۔

اس نقطہ نگاہ سے دیکھا جائے تو حسن بالکل معروضی ہے۔ ایک ایسا معروض بھی حسین ہو سکتا ہے۔ جس کا حسن کسی نے کبھی بھی محسوس نہ کیا ہو اور نہ ہی آئندہ کبھی کوئی شخص اس کا حسن محسوس کرے۔ لیکن اس میں ایک شرط ضرور ہے اور یہ کہ کوئی ایسا ذہن ضرور ہونا چاہیے کہ اگر وہ اس معروض کو دیکھ لے تو اس سے جمالیاتی لطف حاصل کر سکے یا اسے اس قسم کی تربیت دیجاسکے کہ وہ اس سے لطف اٹھانے کے قابل ہو جائے۔ وہ تو اس ضمن میں یہاں تک کہہ سکتا ہے کہ حسن کا وجود ایک ایسی دنیا میں بھی ممکن ہے جہاں ذہن کا وجود ہی نہ ہو کیونکہ اگر ایسی دنیا میں ذہن کبھی وجود میں آجائے تو وہیں سے لطف حاصل کر سکے گا۔ اس حد تک تو یہ نظریہ خالصتہ معروضی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ساتھ وہ حسن کو ذہن پر ایک انسانی اثر کے بغیر ناقابل تعریف بھی سمجھتا ہے اور اسے معروض اور ذہن کے درمیان ایک تعلق قرار دیتا ہے۔ اگر اس لحاظ سے دیکھا جائے تو روس کا نظریہ کچھ حد تک موضوعی کہلایا جاسکتا ہے۔ اس لحاظ سے حسن کی معروضیت اور موضوعیت ایک دوسرے کے بالکل موافق نظر آتی ہیں۔

روس ایک اور مسئلہ پر بھی بحث کرتا ہے کہ کیا حسن قدر بالذات ہے؟ اور اس کا جواب وہ نفی میں دیتا ہے۔ وہ حسن کو صرف قدر بالواسطہ مانتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن خود اپنا مقصد آپ نہیں ہے۔ بلکہ اس کا مقصد جمالیاتی لطف پیدا کرنا ہے صرف جمالیاتی لطف قدر بالذات کا حامل ہے اور حسن اس کے حصول کا ایک ذریعہ ہے نہ کہ بذات خود ایک مقصد۔

ڈوکاس فن اور حسن کو ایک دوسرے سے میز کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ ماہیت
 فن کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ ایک ایسی فعلیت ہے جس کا مقصد حسین اشیاء
 کی تخلیق ہے لیکن حقیقتاً فن وہ فعلیت نہیں، جس کا مقصد تخلیق حسن ہو۔ بہت سی
 فنی تخلیقات قبیح ہوتی ہیں جس کو فنی تخلیق اور اس کے وجود کی شرط قرار نہیں دیا جا
 سکتا۔ کیونکہ قبیح فن کی موجودگی سے انکار ناممکن ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہم اسے خاطر
 ہی میں نہ لائیں یا فراموش کر دیں۔ یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایک قبیح ڈیزائن یا تصویر
 کو فنی تخلیق کہنا مناسب ہی نہیں ہے بلکہ اسے تو فن کی غیر موجودگی قرار دینا چاہئے،
 کیونکہ قبیح فن کی ناکامی پر دلالت کرتا ہے لیکن اس قسم کی فنی تخلیق کو پیش کرنے والا
 فنکار اپنے فن پارہ میں قبیح کی موجودگی کا اقرار کر سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے کہ اس کا مقصد
 تخلیق حسن تھا ہی نہیں بلکہ اس کے پیش نظر ایسی چیز کا معروضی اظہار تھا جو اس کے
 اندر موجود تھی اور اس کی فنی تخلیق، جیسی کچھ بھی وہ ہے، اس مقصد کو بدرجہ اتم پورا کرتی
 ہے۔ ہر فن پارہ چاہے وہ حسین ہو یا قبیح ایک ہی قسم کے جذبہ کا مریض منت ہوتا
 ہے، اور ایک ہی قسم کے ذہنی عمل کی بنا پر وجود میں آتا ہے۔ فنکار کی نظر حسن پر نہیں
 ہوتی۔ بلکہ اس کے پیش نظر معروضی طور پر اپنے نفس کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا مقصد
 تخلیق حسن نہیں ہوتا بلکہ کسی ایسے خاص اور بے نام احساس یا جذبہ کو، جو فنکار پر حاوی
 ہو، رنگ، الفاظ یا خطوط کے ذریعے مناسب انداز میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ مسئلہ
 حقیقتاً یہ نہیں ہے کہ ”کیا یہ حسین ہے؟“ بلکہ یہ ہے کہ ”کیا یہ وہی چیز ہے جو میں پیش کرنا
 چاہتا تھا؟“ بالفاظ دیگر کیا اس نے اس جذبہ کو جو میں محسوس کرتا تھا، مناسب طریقہ
 سے معروضی طور پر پیش کر دیا ہے؟

۱۰ ارادی طور پر حسن کو تخلیق کرنا فن نہیں ہے۔ دوسری چیزوں کے علاوہ فن میں ضرورت کے رنگ میں پیش کرنے کے عمل پر تنقیدی نظر رکھنا بھی شامل ہے۔ حالانکہ یہی وہ چیز ہے جو تخلیق حسن کے عمل میں ناہید ہے۔ اس کے لحاظ سے فن مستقل قدر و قیمت کا مالک ہے۔ لیکن حسن فانی ہے۔ ایک فنی تخلیق ہمیشہ فنی تخلیق ہی رہتی ہے لیکن حسن تو آسمان ہے اور چلا جاتا ہے۔ پس "بعض چیزیں جو حسین ہیں، فنی تخلیقات نہیں ہیں اور بعض چیزیں جو فنی تخلیقات ہیں، حسین نہیں ہیں اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ چاہے عملی طور پر حسن اور اس فعلیت میں جو فن کہلاتی ہے، کتنی ہی قربت کیوں نہ ہو حقیقی طور پر ان دونوں میں کوئی خاص تعلق نہیں ہے۔" ۱۱

وہ فن کو ماہیت کے لحاظ سے نامیاتی مانتا ہے اور اسے

بہت سے عناصر پر مبنی سمجھتا ہے۔ ان میں سب سے اہم جذبہ اور احساس ہے۔ جب تک کہ فن میں جذبہ کا اظہار نہ کیا جائے وہ فنکار کے سوا اور کسی کے لئے بھی دلچسپی کا موجب نہیں ہو سکتا۔ لیکن صرف جذبہ کا اظہار فن نہیں ہو جاتا، اس کے لئے ہنرمندی اور مہارت کی بھی ضرورت ہے بہر حال جہاں تک جذبہ اور ہنرمندی میں تقابلی اہمیت کا تعلق ہے، جذبہ کے اظہار کو نسبتاً بنیادی حیثیت حاصل ہے کیونکہ ایک فن پارہ صرف مہارت اور ہنرمندی کی بنا پر پیش نہیں کیا جاتا، اصل چیز تو جذبہ کا اظہار ہے نہ کہ صرف ہنرمندی کا۔ ڈوکاس کے لحاظ سے جمالیات ان احساسات سے بحث کرتی ہے جو غور و خوض کے ذریعہ حاصل ہوتے ہیں۔ ایک معروض اس وقت اور اس حد تک حسین کہلایا جاتا ہے جب اور جس حد تک وہ احساسات جو اس پر غور و خوض کرنے کے بعد حاصل ہوتے

ہیں، حظ انگیز ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف ایک فنی تخلیق جو شعوری طور پر محض ایک احساس کی تجسیم ہوتی ہے، اس وقت تک حسین نہیں ہو سکتی جب تک کہ وہ تجسیم شدہ احساس جو غور و خوض میں اس سے منعکس ہوتا ہے، حظ انگیز احساس نہ ہو۔

جہاں تک مواد اور ہیئت کا آپس کا تعلق ہے، اس کے متعلق وہ رقمطراز ہے۔ کہ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا کرنا ناممکن ہے۔ بہر حال یہ ممکن ہے کہ ان میں سے کسی ایک پر بہت زیادہ توجہ مبذول کر دی جائے اور دوسرے پر نسبتاً کم، یہاں تک کہ اسے فراموش ہی سا کر دیا جائے۔ ہیئت پرستوں نے اس افراط و تفریط سے کام لیا۔ اور مواد کو بالکل فراموش کر دیا، اس کے برخلاف یہ بھی ممکن ہے کہ مواد پر اس قدر زور دیا جائے کہ ہیئت کو فراموش کر دیا جائے۔ لیکن اعلیٰ فنی تخلیق کے لئے دونوں کی اہمیت اس قدر مستلزم ہے کہ ان میں سے کسی سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اور فنکار کے لئے یہ ضروری ہے کہ دونوں کی اہمیت کو پیش نظر رکھے۔ اور افراط و تفریط سے اپنا دامن بچائے کہ اسی میں فنی تخلیق کی کامیابی کا انحصار ہے۔

اسٹیس کے خیال میں حسن کا ادراک ایک وقت ہے اور اس بنا پر یا تو یہ تعقل کا خالص عمل ہو گا یا ادراک کا خالص عمل۔ یا یہ ان دونوں کا مشترکہ عمل ہو سکتا ہے یا پھر دونوں کی غیر تسلیم شدہ صورت مثلاً وجدان وغیرہ۔ وہ تیسرے نظریہ کو صحیح مانتے ہوئے باقی تینوں نظریات پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے۔ اس کے لحاظ سے حسن کے ادراک کو صرف تعقل پر مبنی قرار دینا ناقابل قبول ہے۔ کیونکہ حسن کسی شے سے متعلق ہوتا ہے اور اس کا ادراک صرف تصور کا مرہونِ منت نہیں ہو سکتا۔ دوسرا نظریہ جو نایرڈ کا پیش کردہ ہے۔ اس نظریہ کو سادہ حقیقت کہا جاسکتا ہے۔ اس نظر نے کی رو سے حسن کا ادراک بھی، ادراک کی صلاحیتوں پر مبنی

ہے اور خارجی حواس پر اس کا دار و مدار ہے۔ لیکن کسی خارجی معروض کے ادراک اور حسی
 کے ادراک کے فرق کو ذرا موش نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی حسی کے ادراک کو حسی حواس پر
 مبنی قرار دیا جاسکتا ہے۔ چوتھا نظریہ برگسان اور کرچے کا ہے۔ اسٹیس اس نظریہ پر خاصی
 سخت تنقید کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے برگسان کے خیال میں فنکار وہ شخص ہے جو
 حقیقت کو اس کے اصلی رنگ میں دیکھ لیتا ہے اور یہ وہ حقیقت ہے جسے تصورات
 نے واضح کر دیا ہو اور غلط رنگ میں پیش نہ کیا ہو۔ اسٹیس اس نظریہ کو ناقابل قبول قرار
 دیتے ہوئے اس پر دو اعتراضات کرتا ہے اولاً اگر تصورات حقیقت کو غلط رنگ
 میں پیش کرتے ہیں تو تمام علوم، تمام فلسفہ، یہاں تک کہ خود برگسان کا فلسفہ بھی غلط
 ہیں۔ ثانیاً اگر جمالیات میں مندرجہ بالا طریقہ سے اس نظریہ کو منطبق کرنے کی کوشش
 کی جائے تو خوبصورت اور بدصورت اشیاء میں تفریق کرنا ناممکن ہو جاتا ہے کیونکہ کسی
 معروض یا کسی حقیقت کے اس کی حقیقت کے پیش نظر اور تصورات سے علیحدہ کر کے بغور
 دیکھا جائے تو وہ یقیناً خوبصورت ہوگی۔

کرچے کے نظریہ پر اعتراض کرتے ہوئے اسٹیس کہتا ہے کہ کرچے ایک ایسا وجدان و فہم
 نہیں ہے جو تصورات اور ذہنی عناصر بالکل بے تعلق ہے لیکن جس طرح خالص حس کا حصول ناممکن
 ہے اسی طرح اس جہ سے اس قسم کا وجدان بھی ناممکن ہے۔ کرچے کا ذہن کو وہ وجدان شعور کے ایک عنصر کی حیثیت سے
 تصور کرتا ہے لیکن اس کا گمان جو دنیا میں سچا ہونا چاہیے کہ خالص فہم
 شعور کی حیثیت سے اس کی حیثیت بالکل منفرد ہے۔ اور اس کا وجود کسی کامرہون
 منت نہیں ہے۔ کرچے کے نظریہ پر اس کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اگر کرچے کے وجدان
 کو شعور کے ایک عنصر کی حیثیت سے مان بھی لیا جائے تو بھی عقلی طور پر اس کے جہان

جاسکتا، کیونکہ اسے خالص حس سے تمیز کرنا ناممکن ہے۔

ان تینوں نظریات پر تنقید کرنے کے بعد وہ اپنا نظریہ بیان کرتا ہے۔ اور اس ضمن میں وہ کانٹے ہیکل کو سند کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس کے لحاظ سے اگرچہ کانٹا اس بات سے صاف انکار کرتا ہے کہ جمالیاتی تجربہ میں تصورات کا فرما ہوتے ہیں۔ بہر حال اس کے اور ہیکل کے یہاں حس ہی صرف ایک ایسی چیز ہے جس میں مادہ اور حس اور عقل و روح کا آپس کا اختلاف ختم ہو جاتا ہے۔ اور ان میں توافق پیدا ہو جاتا ہے۔

ایشس کے لحاظ سے تصور کو ایک خاص طریقہ سے مدرکات میں مدغم ہو کر مفقود ہو جانا چاہئے۔ یہ عمل میں جس قدر زیادہ ہوگا، حس اتنا ہی مکمل ہوگا اور یہ عمل جس قدر نامکمل ہوگا، حس اتنا ہی نسبت سے نامکمل ہوگا۔ حس، تعقل اور ادراک کا مشترکہ عمل ہے جس میں تعقل اور ادراک کو ایک دوسرے سے تمیز نہیں کیا جاسکتا۔ اور یہ دونوں مل کر حقیقت کے ایک پھر پہلو کو ظاہر کرتے ہیں، حس اس لحاظ سے موضوعی ہے کہ یہ عمل ادغام ذہن انسانی کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے لیکن یہ معروضی بھی ہے۔ کیونکہ بعض معروضات، اپنی طبعی خصوصیات کی بناء پر، انسانی تصورات کے ساتھ مدغم ہو جاتے ہیں۔ اور بعض مدغم نہیں ہوتے۔ اس عمل ادغام میں تصوراتی اور تعقلی عنصر کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے جس قدر اعلیٰ اور زیادہ ہوگا، جمالیاتی تجربہ بھی اسی قدر زیادہ با وقعت اور پکارت ہوگا۔

پرمال (۱۸۸۶-۱۹۲۰) نے جمالیاتی مسائل میں صرف چند مسائل پر بحث کی۔

اس نے نہ فنکار کی تخلیقی فعالیت کے متعلق کچھ کہا اور نہ ہی جمالیاتی تاثر کے متعلق اور نہ ہی وہ سوسائٹی پر فنون لطیفہ کے اثرات کو زیر بحث لایا۔ اس نے جس چیز کا پوری طرح تجزیہ کیا وہ "جمالیاتی سطح" اور وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ معروض کو جو کچھ پیش کرنا ہوتا ہے، پیش کر سکتا ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اس نے نہ تو جمالیاتی تجربہ کے متعلق تفصیل سے کچھ کہا اور نہ ہی اسے عمل تخلیق سے کچھ زیادہ دلچسپی تھی بلکہ اس نے صرف چند مسائل پر بحث کی، لیکن اس نے جن مسائل پر بحث کی، ان پر مفصل طریقہ سے۔ اس واسطے اس پر یہ اعتراض کرنا کہ اس نے جمالیات کے اکثر مسائل کو فراموش کر دیا صحیح نہیں ہے۔

وہ اپنی تجربہ دل میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہمیں حسی مواد کے تجزیہ سے ابتدا کرنی چاہیئے پھر اس مواد کو نظم و ضبط کے ساتھ یاد دوسرے الفاظ میں بیٹت ہیں مجتمع کر دینا چاہیئے اور پھر آخر میں ان واضح خصوصیات کو پیش کرنا چاہیئے جو اس خارجی عالم کے تعلق سے اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس طرح اگرچہ وہ ان خصوصیات کے اظہار پر زور دیتا ہے، جن کا تجزیہ آسان نہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس نے جس چیز پر سیر حاصل بحث کی وہ "جمالیاتی سطح" ہے۔ "جمالیاتی سطح" سے اس کی مراد میڈیم کی خارجی حسی خصوصیات ہیں۔ بیٹت ان خصوصیات میں پوشیدہ ہوتی ہے اور بنا بریں ان پر منحصر۔ غذا کا اپنی قابلیت سے ان خصوصیات کو ایک خاص نظم و ضبط کے تحت لاتا ہے اور اس طرح بیٹت کی تخلیق کا موجب ہوتا ہے۔ جمالیاتی فہم و ادراک کی یہ خصوصیت ہے کہ جس کے سامنے معروض کی جو سطح پوری

طور پر موجود ہوتی ہے، بس وہی سطح فہم و ادراک کی معروض کل ہے۔۔۔۔۔ اگر ہم صرف اس سطح پر اپنی توجہ مبذول نہ رکھیں اور مفہیم و مطالب یا تعلقات کے متعلق زیادہ غور و خوض کرنے کی کوشش کریں تو ہمارا یہ رویہ جمالیاتی نہ رہے گا اور ہم اس سے دور ہٹ جائیں گے۔۔۔۔۔ حسن کے فہم و ادراک میں اس عمل کی خصوصیات کا انحصار دو چیزوں پر ہوتا ہے۔ عمل ادراک اور معروض۔ یہاں تک معروض کا تعلق ہے۔ وہ ایسا ہی رہتا ہے اور تبدیل نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے برخلاف حسن کا ادراک کرنے والے اشخاص اپنی فطرت اور تربیت کی وجہ سے اس عمل ادراک کے لحاظ سے مختلف ہوتے ہیں۔ بنا بریں ایک ہی معروض ایک ہی شخص کی نظر میں کبھی حسین ہو سکتا ہے اور کبھی اس کے برخلاف برصورت " "۔

مفکرین جمالیات کے نظریات پر اس طائرانہ نظر ڈالنے سے یہ بات پائی ثبوت کہ پہنچ جاتی ہے کہ بحیثیت ایک علم کے جمالیات کی ابتدائیت کی ایک شاخ کے طور پر بدلتی۔ یونانیوں کے یہاں اس علم نے کافی ترقی کی۔ قرون وسطیٰ میں یہ علم زیادہ ترقی نہ کر سکا۔ بہر حال اس نے اپنی حیثیت قائم رکھی۔ دور جدید میں اس نے دوبارہ ترقی شروع کی اور موجودہ زمانہ میں اس علم نے اس قدر ترقی کر لی ہے کہ عمرانی علوم کی صف اول میں جگہ حاصل کر لی ہے۔ یہ علم شاہراہ ترقی پر گامزن ہے اور بلاخوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ بھی یہ علم ترقی کی اور بہت سی منازل طے کرے گا۔ اور جلد یا بدیر عمرانی علوم کی نہرست میں اسے وہ مقام حاصل ہو جائے گا جس کا کہ علم حقیقتاً مستحق ہے۔

اصطلاحات

Sense organs	اعضائے حس	Original	ابداً اعمی
Ideas	اعیان (افلاکون)	Dimensions	ابعاد
Utility	افادیت	Communication	ابلاغ
Acquired	اکتسابی	Epicureanism	اپیکوریٹ
Illusion	التباس - قریب نظر	Apollonian	اپولونین
Complex	الجهن، پیچیدگی، مرکب	Arbitrary beauty	اجماعی حسن
The Good	الخير (سقراط)	Feeling	احساس
Inspiration	القاء، الہام، آمد	Affection	احساس محض
Suggestibility	القابذیری	Manipulation	اختراع (ذہنی)
Logos	الکلام	Ethical	اخلاقیات
Pain	الم	Moral Philosophy	علم الاخلاق
Tragedy	المیہ، حزن	Moral sense	اخلاقی حس
Divine Life	الوہی زندگی	Voluntary action	اختیاری فعل
Probable	امکان، گمان	Perception,	
Imagery	امیجری	Sense-perception	ادراک
Natural Selection	انتخاب طبیعی	Will	ارادہ
Electicism	انتخایت	Volitional action	ارادی فعل
Reversal of		Imerssion	ارتسام
Intention	انتلاب (ارستو)	Impressionism	ارتسامیت
Oedipus complex	اوڈیپس کمپلیکس	Sublimation	ارتفاع
Pssitive	ایجابی	Evolution	ارتقاء
Positivism	ایجابیت	Ultimate value	اساسی قدر
Ego	ایگو، انا، خودی	Deductive	استخراجیہ
Animal faith	ایمان حیوانی	Reasoning	استدلال
		Inductive	استقرائیہ
		Style, Diction	اسلوب
		Symbol	اشارہ - علامت - رمز
Reproduction	بازآفرینی	Original	اصل (مقابل مثنوی)
Recall	بازآفریت	Essence	اصل (مستیان)
Sight	باصرفہ - حسی	Relativity	اضافیت
Regularity	باقاعدگی	Impulsive action	اضطرابی فعل
Excite		Expression	اظہار
(passion)	ہمدردی، ہمدردی	Expressionism	اظہاریت

ب

Experience, Experiment	تجربہ	Selfassertion	بر قری (جہالت)
Empiricism	تجربیت	Land-scape	بری منظر
Analysis	تجزیہ	Wit	بدلہ سنجی
Analytical	تجزیاتی	Insight	بصیرت، گہری نظر
Curiosity	تجسس (جہالت)	Adolescence	بلوغت
Concrete	تجسم، ٹھوس	Primary	بنیادی (صفت)
Sub-conscious	تحت الشعور	Essential beauty	بنیادی حسن
Reformation	تحریک اصلاح	Narrative	بیانیہ
Impulse	تحریک قلبی، جذبہ	Extrovert	بیرون پس
Appreciation	تحسین	Spontaneity	بے ساختگی
Acquisition	تحصیل (جہالت)	Irregularity	بے ضابطگی
Psycho-analysis	تحلیل نفسی	Disinterested	بے غرض، بے لوث
Creation	تخلیق	Disinterested	
Creative activity	تخلیقی عمل	interest	بے غرضانہ ذوق و شوق
Creative faculty	تخلیقی ملکہ، تخلیقی صلاحیت	Non-purposive	
Imagination	تخیل، تخیل	purpose	بے مقصد، مقصدیت
Order	ترتیب، ترتیب	Behaviourism	بیو ہاریت

پ

pity	ترحم، رحم	Powerful	بر قوت
Synthesis	ترکیب، ربط	Grand, Lofty	بر وقار
Catharsis	تزکیہ، جذبات (ارسطو)	Hindsight	پس بینی
Semblance	تشبیہ، تشبیہ مشابہت	Plot	پلاٹ، روئیداد
Scepticism	تشکیکیت	Complexity	پیچیدگی
Verification	تصدیق	Intricacy	پیچیدگی - پیچ و خم
Concept	تصور	Forsight, Prospective	پیش بینی
Image	تصور	Measure, Norm	پیمانہ، معیار
Idea	تصور (افلاطون) خیال		
Idealism	تصوریت، عینیت		
Mysticism	تصوف، باطنیت		

ت

Adjustment	تطابق	Brightness	تابانی
Purgation	تطہیر (نظریہ)	Subsidiary arts	تابع فنون
Incubation	تعطیل		تال (موسیقی) تناسب
Apprehension	تعقل	Rhythm	(مشکل فنون)
Architectur	تعمیر (فن)	Experimental	تجزیاتی
Construction	تعمیر (جہالت)		

Particular	جزوی	Delight, Please	تفریح - تفتن
Sublime	جلال	Comic	تکلیف آمیزی
Classification	جماعت بندی	Contrast	تقابل - اختلاف
Aesthetics	جمالیات	Comparative	تقابلی
Aesthetic pleasure	جمالیاتی حظ	Wishfulfilment	تکمیل آرزومندی
Aesthetic surface	جمالیاتی سطح	Complementary colour	تکمیلی رنگ
	جمالیاتی مچا کدہ - جمالیاتی تصدیق	Technique	تکنیک
Aesthetic judgement		Association	تلازم
Sex	جنس (جہلت)	Drama, allegory	تخیل
Libido	جنسی خواہش	Struggle	تنازع
Response	جوابی فعل	for Existence	البقاء
Elan Vital	جوش حیات	Proportion	تناسب - توازن
Substance	جوہر	Contradiction	تناقض

ح

Moral sense	حس اخلاقی - داخلی حس	Criticism	تنقید
Term	حد	Variety	تنوع - کثرت
Dynamic	حرکتی	Balance, Equilibrium	توازن
Kinaesthetic	حرکتی (حواس)	Preparation	تیاری
Sensation	حس		
Sensibility	حس پذیری		
Beauty	حسن، خوبصورتی		
	حسن ذاتی - حسن بالذات		

ث

Intrinsic beauty			
Absolute beauty	حسن مطلق	Adequate	جامع (تصور)
Sense-impulse	حسیاتی جذبہ	Necessity	جبر
Sensuous beauty	حسی حسن	Instinct	جہلت
Organic	حشوی (حواس)	Id	جہلی حرکت ارادی
Presentative	حضور	Dialectics	جدلیات
Realism	حقیقت	Assimilation	جذب
Naive Realism	حقیقت - سادہ	Madness	جذب (افلاطون) دیوانگی
Senses	حواس	Emotion, Sentiment	جذبہ
Biological	حیاتیاتی	Creative impulse	جذبہ تخلیق

ج

ذ

Means, Medium	ذریعہ - ذرائع
Taste	ذوق - ذائقہ (حس)
Conation	ذوقِ عمل
Intelligence	ذہانت
Mind	ذہن، نفس
Intellectual beauty	ذہنی حسن

ر

Optimism	رجائیت
Reflex movement	رجعی حرکت
Pity	رحم - دردمندی
Reactin, Response	رد عمل
Epic	رزمیہ
Elevation	رفعت
Dance	رقص
Symbol	رمز و کنایہ
Symbolism	رمزیت - اشاریت
Stoics	رواقی
Stoicism	رواقیت
Soul, Spirit	روح
Spiritualism, Vitalism	روحیت
Romantic	رومانی
Romanticism	رومانیت
Monosticism	رہبانیت، خانقاہیت
Mathematics	ریاضی

ز

Time	زمان
Confused, Sensuous	ژولیدہ

ژ

Surprise

حیرت

خ

Particular	خاص (حقیقت ارسطو)
Pure perception	خالص ادراک
Intellect	خرد
Rhetoric	خطابت
Line of Beauty	خط جمال، خط حسن
Period of Latency	خفیه وقفہ
	خلاف قیاس امکان

Improbable possibility

Purity	خلوص
Fear	خوف، دہشت
Narcissism	خود فریفتگی
Idea	خیال - تصور - اعیان (افلاطون)
Good	خیر، نیکی، حسنت

د

Introvert	درون نگاہ
Recognition	دہانت (ارسطو)
Workmanship	دستی کاری
Grace	داریابی
Brain	دماغ
Modern Age	دور جدید - عہد جدید
	دیومالا، اساطیر، علم الاضنام
Mythology	

ڈ

Dionysian	ڈائیونین
Drama	ڈرامہ تمثیل

Form	صورت - پشت	م	
Situation	صورت حال (ڈرامہ)		
Formalism	صورتیت	Design	مماخت
Form aspect	صوری پہلو	Simplicity	سادگی
Form impulse	صوری جذبہ	Simple	سادہ
		Sound	سامعہ (حسن)
	ض	Bliss	سرور
		Tranquillity	سکون
Superego, conscience	ضمیر	Negative	منہی
	ط	Censor	منسخر
		Sculpture	سنگ تراشی
Temperament	طبع	Sophist	سوفسطائی
Physical sciences	طبعی علوم	Syranais	سراین
Comedy	طریہ		
Method	طریق	ش	
Manner	طریقہ	Smell	شامعہ
Irony	طنز	Grand	شاندار
		Observer, Beholder	شاہد
	ع	Personality	شخصیت
Universal	عالمگیر - کلیہ	Evil	شر
General	عام عمومی (جذبات)	Self consciousness	شعور ذات
Universal	عام - (حقیقت ارسطو)	Perceiving	
Climax	عروج	consciousness	شعور مدد کہ
Love	عشق و محبت	Gaity	شوخی
	عصری رجحان، روح عصر	Thing-in-itself	شے قائم بالذات
Spirit of the Age		Percept	شے مدد کہ
Physiological	عضویاتی	ص	
Dignity, Magnificance	عظمت		
Magnitude	عظمت (طوالت ارسطو)	Validity	صحبت
Great	عظیم	Truth	صدائق
Reason	عقل	Faculty	صلاحیت - ملکہ
Rationalism	عقلیت	Figures of Speech	صنائع بدائع
Image (after)	عکس (پس)	Industry	صنعت

Activity	فعلیت	Sign	علامت
Thought	فکر	Cause	علت
Art	فن	Knowledge	علم
Minor arts	فنون صغیرہ		علم الانسان
Fine arts	فنون لطیفہ	Ethnology, Anthropology	
Art impulse	فنی جذبہ	Science of Art	علم الفن
Understanding	فہم	Geometry	علم الهندسہ
Fancy	فینٹسی - خوش خیالی	Instruct	علم آسوزی
Fantasy	فینٹسی	Epistimology	علمیات

ق

Ugliness	قبیح - بد صورتی		
Value	قدر		
Value-in-itself,	قدر بالذات		
Intrinsic value			
Extrinsic value	قدر (بالواضحہ)		
Middle Ages	قرون وسطی		
	قرین قیاس ناممکن		

Probable impossibility		End	غایت
Golden section	قسمت طلائی	Teleology	غائیات
Proposition	قضیہ	Lyric	غنائیہ
Pessimism	قنوطیت	Contemplation	غور و خوض
Curve	قوس	Inadequate	غیر جامع (تصور)
Speculation	قیاس	Inseparable	غیر فارق
		Uniform arts	غیر مشکل فنون
		Inorganic	غیر نامیاتی

ک

Multiplicity	کثوت		
Character	کردار		
Vision	کشف		
Classic	کلاسیک		
Classicism	کلاسیکیت		
Dialectic	کلام		

ف

Separable	فارق
Virtue	فضیلت
Nature	فطرت
Naturalism	فطرت
Active	فعال

Ideal beauty	مثالی حسن
Copy	مثنوی (مقابل اصل)
Abstract	مجرد - تجریدی
Judgement	محاكمه - تصدیق
Sensible beauty	محسوس حسن
Sensationalism	محسوسیات
Scholasticism	مدرسیت
Percipient	مدرک
Perceived	مدرک
Visual	مرئی - بصری - (فن)
Mood	مزاج
Humour	مزاح
Inhibition	مزاخمت (رکاوٹ)
Delight	بسر
Observation	مشاہدہ
	مشکل فنون - مصور فنون
Formative arts	
Painting	مصورۃ
Absolute	مطلق
Animism	مظاہر پرستی
Phenomenon	مظہر
	معاشری عضوہ (سماج)

Social organism

Object	معروض
Objectivism	معروفیت
Effect	معلول
Significant form	معنی خیز صورت
Normative	معیاری
Primary	مقدم - ابتدائی بنیادی
Antecedent	مقدم
Purpose, end	مقصد
End-in itself	مقصد بالذات
Space	مکان

Perfection
Quantity
Play
Quality

کمال تکمیل
کمیت
کھیل
کیفیت

گ

Insight
Gestalt

گہری نظر
گیسٹالٹ

ل

Unconscious
Infinity
Touch
Pleasure
Hedonism
Happiness
Enjoyment
Temporal phases
Tone
Serpentine line

لا شعور
لامتناہی لا حدود
لامسہ (حس)
لذت
لذتوں
لذت - خوشی
لذت اندوزی
لہجائی جہانگیران
لہجہ آئے
لہر دار خط

م

Parental
Focus
Content
Obscure
Dependent beauty
Contrary
Contradictory
Adherent beauty
Representative

مادری (جہلت)
مامکہ (دائرہ شعور کا)
مافیہ
مبہم
متبع حسن
متضاد
متناقض
مقوسل حسن
مثالی

Appearance	نمود	Identical	معادل
Neo-platonism	نوافلاطونیت	Identity	معادلات
Species	نوع	Distinct (idea)	متمیز
		Finite	منتهائی - محدود
		Controlled	منضبط
		Passive	منفعل
		Matter	ماده - مواد
Clear, Vivid	واضح	Fit	موزون
Fact, Actual	واقعہ، ارتکاب فعل	Symmetry, Fitness	موزونیت
Actuality, Actualism	واقعیت	Music	موسیقی
Realize	واقعیت کا رنگ پھرنا	Subject	موضوع - مضمون
Intuition	وجدان	Subjectivism	موضوعیت
Intuitionism	وجدانیت	Stimulus	سہج
Unity	وحدت	Machanical	میکانکی
	وحدت فی الکثر	Disposition	میلان (پیدائشی - مورثی)
Unity in multiplicity			
Extensity	وسعت		

ن

Clarity, clearness	وضاحت	Genius	نابغه
Grandeur	وقار	Organic	نامیاتی، عضوی
Cognition	وقوف	Inequality	ناہمواری
Innate	ذہبی	Uncommon	نایاب، کمیاب
Hallucination	مسم	Novelty	ندرت
		Unusualness	فراالان
Hormic (Psychology)	ہارمک	Ratio, Relation	نسبت - تعلق
Sympathy	ہم احساسی، ہم دردی	Renascence,	نشاة الثانیہ
Harmony	ہم آہنگی	Renaissance	نظام اعصاب - اعصابی نظام
Empathy	ہم کدازی	Nervous system	نظر افروز
Uniformity	ہمواری	Picturesque	نظریہ
Passion	ہیجان	Theory, Conception	نفس
		Self, Nous	نفسیات - علم النفس
		Psychology	نقل - عکاسی - ہر تو
Memory	یادداشت	Imitation	

اسماء الرجال

Perkelly	برکلے	Archimedes	آرشمیدس
Bergson, H	برگسٹن	Arnhim	آرن ہائم
Buermeyer, J	برمیئر - لارنس	Epicurus	ایپیورس
Lawrance		Abelard	ابی لارڈ
Bradley, A C	برڈ لے	Aristophanes	ارستو فینس
Bullough	بلو	Aristotle	ارسطو
Blake	بلیک		اریکٹا - اسکٹس
Boileau	بو آلو	Erigena, John Scotus	
Baudelaire	بودلیر	Spencer, Herbert	اسپنسر
Baudouin	بودون	Spinoza	اسپینوزا
Bosanquet, Bernard	بوزنکے	Stace, W T	اسٹیس
Buffier	بوفیے	Stevenson, R A, M	اسٹیون سن
Boccaaccio	بوکاچیو	Scaligar, J. C.	اسکالی گر
Bezold	بیتولد	Aeschyles	اسکائی لس
Bacon, Francis	بیکن	Plato	افلاطون
Bell, Clive	بیل، کلائیو	Alphen, H. von	الفن
Bellori	بیلوری	Alison, A	الیسن
Bain, Alexander	بین - الیگزندر	Alexander, Samuel	الیکزندر
Patrizzi	پاتریزی	Anaxagoras	انکساگورس
Pagano, Mario	پاگانو - ماریو	Unger, Wilhelm	انگر - ولیم
Prall, D W.	پرال	Ogden, Charles	اوگڈن
Price, Sir Uvedale	پرائس	Addison, Joseph	ایڈیسن
Perponcher, W E.	پروپنچر	Allen, Grant	ایلیان - گرانٹ
Proclus	پروکلس	Emerson	ایمرسن
Proxiteles	پروکسیٹلس	Engles, Friedrich	اینگلز
Puffer, Ethel D.	پفر، ایٹل	Angier R. R.	اینگر
Platner	پلاتنر	Butteux, Charles	باتو - شارل
Plutarch	پلوٹاک	Basch, V.	باخ - وکٹر
Pinder	پندر	Bamgarten	بام گارٹن
Poseidonius	پوسی ڈونیسس	Bettinelli	بتی نیلی
Peter, Walter	پیٹر - والٹر	Burke	برک
Perry, R. B.	پیری		

Rousseau	روسو	Piccolomini	پیکولو مینی
Reid, Thomas	ریڈ - تھامس	Poe, Edgar Ellen	پو - ایڈگر ایلن
Read, Herbert	ریڈ - ہربرٹ	Pierce, E	پیرس - ایڈگر
Raymond, G. L.	ریمنڈ	Theagenes	تھی کی نیز
Reynolds, Sir Joshua	رینا لڈز	Tolstoy	ٹالسٹائی
	رینک - ڈاکٹر اوٹو	Taine	ٹین
Rank, Dr Otto		Johnson	جانسن
Zola, Emile	زولا	Gorgias	جور جیس
Zetsing, Odolf	زیسنگ		جوتھے - تھوڈر
Xenophon	زینوفون	Jouffray, Theodore	
Xenophanes	زینوفینس	Jesuit Andre	جیسوے آندرے
Sidney, Sir philip	سڈنی	Gentile, Giovanni	جین ٹیل
Chrysippus	سری میس	Dante	دانٹے
Cicero	سیسرو	Diderot	دیدرو
Socrates	سقراط	Dubos	دیو بو
Sulzer	سلزرز	Drydon	ڈرائیڈن
Sully, James	سلیج - جیمس	Dilthey, W.	ڈلتھی
Santayana	سنتایانا	Ducasse, Cunt John	ڈوکاس
Seneca	سینیکا	Dessoir, M.	ڈیزور
Solger, U. W. F	سولجر	De Sanctis, Francesco	ڈی - سنکتس
Cesarotti	سینز روتی	Descart	ڈیکارٹ
Seailles	سیلی	Delacroix	ڈیلی کیو
St. Thomas	سینٹ اکیونس	Dennis, John	ڈینس - جان
Aquinas		Durer, Alobrecht	ڈیور
St. Augustine	سینٹ اگسٹائن	Dewey, John	ڈیوی جان
Sainte Beuve	سینٹ بیو	Davies, A. E.	ڈیویز
Saint-Simon	سینٹ سائمن	Raphael	رافیل
Chateaubriand	شاتو بری آن	Rembrandt	رام بران
Schleiermacher	شلائر ماخر	Riemann, Hugo	رائی مان - ہیگو
Schiller	شیلر	Ribot	ریبٹ
Schlegel	شیگل	Richards, I. A.	ریچرڈز
Schmarsom	شمس سم	Ruskin, John	رسکن
Schopenhaur	شوپنہار	Russell, Bertrand	رسلی
Schasler	شپسلی	Rubens	روبان
		Rosenkrantz	روزن کرائز
		Ross, William David	روس

Comte de Vigny	کومتے دی وگنی	Shaftesbury	ہیفٹسبری
Cohn, J.	کون - جے	Schelling	شیلنگ
Conti, A.	کونتے	Shelly	شیلے
Condillac	کوندی ہاک	Chevreal, M. E.	شیورل
Kohler	کوہلر	Fracastro	فراکاسترو
Kuhn, Helmut	کوہن	Freud	فرائڈ
Cohen, H.	کوہین	Fry, Roger	فرائی - روجر
Keats	کیٹس	Fichte	فشتے
Carritt, E. F.	کیٹ	Vischer, Robert	فشر - رابرٹ
Carriere	کیری ارے	Vischer, F. T.	فشر
Castagnary,	کیٹسینگتری	Fechner, G. T.	فشنر
/ Jules Antoine		Plotinus	فلاطونیس
Kallen, Horace	کیلن - ہورس	Philipleon	فلپلون
Kames, (ہتری ہومر)	کیمز - لارڈ (ہتری ہومر)	Flaubert	فلوہیر
Lord (Henry Home)		Philostratus	فلوسٹریٹس
Gross, Karl	گروس - کارل	Fiedler	فیدلر
Gravina	گریوینا	Fere	فیری
Gilbert, Katharine E.	گلیبرٹ	Philodemus	فیلوڈی مس
Gautier	گوتیار	Coudwell,	کاڈویل - کرسٹوفر
Gotschalk	گوتشالک	/Christopher	
Goncourt,	گنگور - ایڈمنڈ	Castelvetro	کاستل ویترو
/ Edmond		Coleridge, S. T.	کالرج
Goncourt,	گنگور - جمیولس - ڈی	Kant, E.	کانٹ
/ Jules de		Christiansan	کرسچین مین
Goethe	گوٹے	Croce	کروچے
Guyau	گیو	Crousaz	کروزے
Gioberti	گیو برٹی	Cousin, Victor	کزن - وکٹر
Leibnitz, G. W.	لائبنز	Cousins, James	کزنز - جیمز
Locke, J.	لاک	Kulpe, O.	کلپے
Longinus	لان جائنس	Courbet	کوربے
Lange, Conrad	لانگے	Corneille, P.	کورنے ایڈ
Laplade, Victor de	لپریڈ	Kofka	کوفکا
Lipps, T.	لیپس	Collingwood, R. G.	کولنگ وڈ
Listowel, Earl of	لسٹول	Comte, Augustus	کومتے - آگسٹس
Lucretius	لکریٹس		

Wilde, Oscar	والڈ - آسکر	Lundholm. Hogle	لنڈھولم
Witasek,	وٹاسک	Lotze,	لوٹسے
Witmer, Lightner	وٹمر - لائٹنر	Lee, Vernon	لی - ورنن
Vida	وڈا	Laird, John	لئیرڈ - جان
Wood, James	وڈ - جیمز	Lessing	لیسنک
Wordsworth	ورڈ سوورث	Langer, Mrs	لینگر - مسز
Worringer W.	ورنگر	Lamartine	لیمارتین
Weisse	وسے	Leonardo da Vinci	لیونارڈو - دوناوینچی
Wundt	ونٹ	Leveque, Jean-Charles	لیوکیے
Winch, W. H.	ونچ	Madame De Stael	مادام دی اسٹیل
Winckelmann	ونکل مان	Martin, L. J.	مارٹن
Whitehead	ویہاڈ ہیڈ	Marx, Karl	مارکس - کارل
Weber, E. H.	ویبر		مارکس اوریلین (شہنشاہ)
Vico	ویجو	Marcus, Aurelius	
Wertheimer	ویر تھائمر	Malherbe	مالیئر
Wackenroder, W. H.	ویکن روڈر	Meier, F.	مائیئر
Velasquaz	ویلز کیو	Michelangelo	مائیکل اینجلو
Hobbes, T	ہابز	Mill, J. S.	مل
Hartmann	ہارٹ مان	Minturno	مینٹرنو
Holbein	ہالبین	Munro, Thomas	منو
Hutcheson	ہیچسن	Moore, G. E.	مور
Herbart	ہر بارٹ	Morris	مورس
Herder, J. G.	ہرڈر	Mc Dougall, W.	میکڈوگل
Hanslick	ہنسلیک	Mendelssohn	مینڈل زون
Horace	ہوریس	Mengs, A. P.	مینگز
Hogarth, W	ہوگارتھ	Muratori, L. A.	موراٹوری
Homer	ہومر	Muller-Freienfels	میولر فریفیلز
Hesoid	ہیسوڈ	Meumann	میومان
Hegel	ہیگل	Knight, William	نائٹ
Haines, T. H.	ہینز	Nietzsche	نیشے
Hugo	ہیوگو	Novalis (فریڈرک ہرڈنبرگ)	نوالس
Hemsterhuis, F	ہیمسٹر ویس	Voltaire	والٹیئر
Hume	ہیوم	Wolff, C.	والف
Utitz	یوٹز	Volket	والکٹ
Euripides	یوریپس ڈیز	Valentine, C. W.	والنٹائن
Jung	یونگ		

—	ارسطو - ترجمہ عزیز احمد
—	ڈیورانٹ - ترجمہ عابد علی عابد
—	ریاض الحسن
—	سلطان احمد - مرزا
—	شریف - میان محمد
—	عابد علی عابد
—	لنڈ زے (ترجمہ)
—	مجنوں گور کھپوری
—	نصیر احمد ناصر
—	ہاکنگ - ارنسٹ - ترجمہ ظفر حسین خان
—	Poetics
—	Politics
—	History of Philosophy
—	Rousseau and Romanticism
—	A History of Aesthetics
—	Essay on the Sublime and the Beautiful
—	The Theory of Beauty
—	Philosophies of Beauty
—	An Introduction to Aesthetics
—	American Thought
—	The Principles of Art
—	Aesthetic
—	My Philosophy
—	Art as Experience
—	The Philosophy of Art
—	A History of Philosophical Systems
—	Aesthetic Experience in Religion

Gilbert, K. E.]	— A History of Esthetics
and Kuhn, H.]	
Gotshalk, G.	— Art and Social Order
Holt, Elizabeth, G.	— A Documentary History of art
Jarratt, James, L.	— The Quest for Beauty
Joad, C. E. M.	— An Introduction to Contemporary Knowledge
Kant, I.	— Critique of Judgement
Langer, S. K.	— Philosophy in a New Key
Lipps, T.	— Empathy
Listowel, Earl of	— A Critical History of Modern Aesthetics
Longinus	— On Sublime
Marshall, H. R.	— The Beautiful
Murray, Peter and Linda	— A Dictionary of Art and Artists
Osborne, Harold	— Theory of Beauty
Patrick, G. T. W.	— Aesthetics and Criticism
Perry, R. B.	— Introduction to Philosophy
Plato	— Realms of Value
	— Republic
	— Phaedrus
	— Ion
	— Symposium
Prall, D. W.	— Aesthetic Judgement
Read, Herbert	— Meaning of Art
Reader, Melvin	— A Modern Book of Esthetics
Reid, L. A.	— A Study in Aesthetics
Richards, I. A.	— Principles of Literary Criticism
Rogers, A. K.	— A Students' History of Philosophy

Runes, Dagobert, D.

— The Dictionary of
Philosophy

Twentieth Century Philosophy

Russel, B.

— A History of Western

Saintsbury, S. G.

— A Short History of
English Literature

Santayana, G.

— The Sense of Beauty

Sharif, M. M

— Beauty - Objective or

Subigecive

— Beauty and Expression

— The Nature of Tragedy

Smith, J. H.

— The Great Critics

and

Parks, E. W

Stace, W. T

— The Mean. of Beauty

Thilly, F

— History of Philosophy

Tolstoy, Leo

— What is art?

Trawick, B

— World Literature

Trilling, L

— Liberal Imagination

Vivas, E isco

— The Problems of Aesthetics

and

Krieger, Murray]

Valentine, C. W

— The Experimental
Psychology of Beauty

Vincert, J. A

— History of Art

Weitz, Morris

— Problems in Aesthetics

Windelband

— History of Philosophy

Wright, P W.

— The Way of Philosophy

Encyclopedias

(Relevant articles)

Britannica

— 11th and 14th editions

Americana

Religion and Ethics

Social Sciences

Chambers

ہماری دیگر مطبوعات

—:0:—

اردو میں تاریخ مذاہب پر پہلی کتاب جس میں زمانہ قبل تاریخ سے اسلام تک تمام مذاہب سے سیر حاصل بحث کی گئی ہے قومی اور بین الافواص مذاہب ہر الک الک باب وقف کئے گئے ہیں — جس سے یہ اندازہ لگنا آسان ہو جاتا ہے — کہ انسان کن مراحل سے گزر کر قوحید سے رہ شناس ہوا — 13.50

اردو میں مبادیات لسانیات پر پہلی کتاب ہے — جس میں مطالعہ لسان کے طریقوں پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے مولف نے لسانیات کی ماہیت وسعت اور حدود کا جائزہ پیش کر کے تاریخ لسانیات پر مبسوط تبصرہ کیا ہے — 6.5

یہ کتاب براہوئی کلچرل اور روایات کا تعارف ہے جسے پروفیسر انور رومان نے اردو کا جامہ پہنایا ہے 2.57

خلوص و صداقت لوک گیتوں کی روح ہے بنوچی لوک گیت جہاں اس کا بہترین نمونہ ہیں وہاں ان میں بلا کا بے ساختہ ہن سے گیتوں کا یہ اولین مجموعہ منظوم اردو ترجمہ کے ساتھ پیش کیا گیا ہے 4.00

یہ کتاب سید خلیل احمد کے تین طویل افسانوں کا مجموعہ ہے سید خلیل احمد کے افسانوں کی خاص خصوصیت وہ شدید اور گران بار احساس تنہائی ہے جو زہر آلود دھوئیں کی طرح ہر وقت ان کے کرداروں پر چھا رہا رہتا ہے یہ احساس تنہائی انسانی فطرت ہے اور موجودہ ماحول کی غیر مطابقت کا نتیجہ ہے ۔
سہ رنگا کرد ہوش ۔ سفید کاغذ ۔ صفحات ۔ ۵۶ 9.75

تاریخ مذاہب

رشید احمد

زبان کا مطالعہ

خلیل صدیقی

براہوئی کی لوک کہانیاں

بلرچی لوک گیت

عین سلام ۔ عطا شاد

خمار زہر آلود

سید خلیل احمد

قلاٹ پبلشرز مستونگ
رستم جی لین جناح روڈ ملتان